

Київський університет імені Бориса Грінченка  
Інститут філології

Оксана Гальчук

# ТЕКСТИ ПО КОЛУ: ПІЗНАТИ СЕБЕ В ІНШОМУ

МОНОГРАФІЯ

Київ  
«Центр учбової літератури»  
2019

УДК 82  
Г 17

*Рекомендовано до друку  
Вченою радою Київського університету імені Бориса Грінченка  
(протокол №10 від 29 листопада 2018 року)*

**Рецензенти:**

**Ткаченко А. О.** – доктор філологічних наук, професор (Київ);

**Харлан О. В.** – доктор філологічних наук, професор (Бердянськ).

**Гальчук О. В.**

**Г 17** Тексти по колу: пізнати Себе в Іншому: монографія / О. В. Гальчук. Київ: «Центр учбової літератури», 2019. 268 с.

**ISBN 978-611-01-1263-5**

У монографії досліджуються різні типи міжтекстових зв'язків на матеріалі творів української і зарубіжної літератур крізь призму проблем ідентичності – екзистенційної, національної, мистецької, особистісної тощо. «Текстами по колу» стають твори світового літературного канону, інтерпретуючи які, письменники новітньої доби віднаходять свій стиль і свою Самість.

Рекомендовано фахівцям з історії української та зарубіжної літератур, компаративістики та всім, хто небайдужий до Слова.

УДК 82

**ISBN 978-611-01-1263-5**

© Гальчук О. В., 2019.  
© Видавництво «Центр учбової літератури», 2019.

# ЗМІСТ

---

<b>ЗАМІСТЬ ВСТУПУ</b> . . . . .	5
---------------------------------	---

<b>Розділ 1. ПИТАННЯ ОНТОЛОГІЧНОЇ ТА ЕКЗИСТЕНЦІЙНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У ТВОРАХ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ</b> . . . . .	7
---	---

- Авторські варіанти літературних територій (із романного досвіду ХХ століття). . . . . 7
- Діалектика взаємин митця і революції: історико-літературний екскурс . . . . . 24
- Цирк як світ і світ як цирк у художній свідомості ХХ століття . . 33
- Поліваріативність мотиву бастарда в новелістиці Гі де Мопассана . . . . . 47
- Античний інтертекст мотиву кохання крізь призму танатології: дві версії Гі де Мопассана . . . . . 63
- Міф у структурі метатексту англійського неоромантизму . . . . . 76

<b>Розділ 2. ШЕВЧЕНКІАНА: ПІЗНАННЯ СВІТУ В ГЕНІЇ</b> . . . . .	86
--	----

- Шевченків текст як медіатор у діалозі поетів зрілого модернізму з античністю . . . . . 86
- Шевченкознавчі студії Миколи Зерова . . . . . 95
- Діоген і Робінзон Крузо в Шевченковій парадигмі ідеальних героїв: у пошуках самості. . . . . 102

<b>Розділ 3. ВІДНАХОДЯЧИ СЕБЕ В ІНШОМУ: НОВІТНЯ УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА У СВІТОВОМУ КОНТЕКСТІ</b> . . . . .	111
---	-----

- Микола Зеров і Томас Стернз Еліот: точки перетину . . . . . 111
- Античні іпостасі ліричного героя любовної поезії Максима Рильського . . . . . 127
- Множинність світів «Замість сонетів і октав» Павла тичини . . . 138
- «Чуже» життя як інтертекст: українська поетична інтерпретація античних біографій. . . . . 150
- Метаморфози образу кентавра в українській літературі високого модернізму . . . . . 160

● Типологія «маршрутів» ліричного героя української модерністської поезії . . . . .	172
● Дзеркало і задзеркалля рецепції античності в поетичному досвіді Юрія Клена. . . . .	182
● Рецептивний горизонт міфології Сатурна в ліриці Михайля Семенка . . . . .	193
● Авторські акценти сучасного прочитання античної топіки. . . . .	204
● Пантелеймон Куліш як образ, тема і концепт в українській транспозитивній поезії . . . . .	224
<b>ВИСНОВКИ . . . . .</b>	<b>238</b>
<b>БІБЛІОГРАФІЯ. . . . .</b>	<b>247</b>
<b>ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК . . . . .</b>	<b>260</b>



## ЗАМІСТЬ ВСТУПУ

*Пошанувальники Германа Гессе впізнають у назві цієї книжки алюзію на його «Листи по колу» («Briefe um den Kreis») – своєрідний діалог письменника із сучасниками про світ і людину, про політику і філософію, релігію і літературу, про себе і власну творчість. «Текстами по колу» в цій монографії, яка, по суті, є результатом досліджень кількох останніх років різноманітних явищ українського та зарубіжного літературного континууму, означені твори, які в кожному поколінні митців переживають своє нове «народження», стаючи об'єктами наслідування, трансформації, стилізації, пародії та інших форм художнього переосмислення. Так твориться коло світового літературного процесу, неперервність якого дає можливість людству продовжувати своє пізнання навколишнього і пошуки самотожності.*

*Період кінця XIX – XX ст. як час появи творів – об'єктів цього дослідження, що ввійшли в те зачароване коло традиції – обраний не випадково. Адже це час зародження, розвитку, кульмінації і завершення проекту Модерн (В. Вельш), коли нова художня мова літератури відкрила і нові горизонти: осягати світ, цілісність якого складається з безлічі «інших», усвідомлювати себе індивідумом, вивчаючи творчий досвід усього людства, втілений у Слові. Щоб у такий спосіб урятувати себе від знищення і знеособлення, бо, як писав Хосе Ортега-і-Гассет, «наше вище рішення, наш порятунок полягають у тому, щоб знайти свою самість, повернутися до згоди з собою».*

*У монографії запропонований погляд на твори представників різних національних літератур і різних естетичних орієнтирів, які об'єднує активний діалог з інтертекстом – національним і світовим – та не менш активні спроби витворення образів*

минулого, теперішнього і майбутнього, у яких людині судилося перебувати в постійному шуканні власної ідентичності.

У широкому діапазоні визначень ідентичності та її різновидів науковці (і особливо німецькі дослідники) доходять спільних висновків щодо зв'язку концепту ідентичності з такими категоріями, як «минуле», «теперішнє» і «майбутнє». Вернер Вайденфель і Карл-Рудольф Кортє переконані, що історія обґрунтовує ідентичність, сучасність її утверджує, а майбутнє – формує. І якщо, на перший погляд, може здатися, що пошуки героя-бастарда новел Мопассана свого батька чи Кінлінговим Мауглі відповіді на питання «Хто ж я – людина чи звір?» далекі від болісних роздумів українських неокласиків про сутність митця та його роль у торування нових шляхів національній культурі чи від намагань Маріанни Кіяновської дати означення сучасній жінці-поетці, то це лише різні грані постійного і нескінченного шукання своєї Самості – особистісної, національної, гендерної релігійної.

Наснажившись інтенцією традиційних світових образів, мотивів, а то й цілого материка творчості геніального письменника (як у Шевченкіані), автори зновународжених «текстів по колу» дають можливість читачеві пильно, як у дзеркало, вдивлятися в Інших, щоб розгледіти Себе. Маю надію, що в запропонованій монографії якоюсь мірою зроблений крок до цього «дзеркала»... Але, як писав Віктор Готі в передньому слові до роману Мігеля де Унамуну «Туман», «книги купують за текст твору, а не за текст передмови», тож запрошую приєднатись до діалогу, який триває.

Автор

## Розділ 1

# ПИТАННЯ ОНТОЛОГІЧНОЇ ТА ЕКЗИСТЕНЦІЙНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У ТВОРАХ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

---

### **АВТОРСЬКІ ВАРІАНТИ ЛІТЕРАТУРНИХ ТЕРИТОРІЙ (ІЗ РОМАННОГО ДОСВІДУ ХХ СТОЛІТТЯ)**

Бажання спробувати себе в ролі Творця не лише Слова, а й Світу має таку ж давню історію, як і саме мистецтво. Серед авторів міфопоетичних «усесвітів» – Лукрецій Кар («Про природу речей»), Данте («Божественна Комедія»), Дж. Мільтон («Втрачений рай»), В. Блейк («Пісня невідання» і «Пісні пізнання»), Й.-В. Гете (друга частина «Фауста» і цикл «Бог і світ»), які запропонували власні одкровення про світ і людину. Їхній художній досвід знайшов продовження і в літературі кінця ХІХ – ХХ століть, коли естетика модернізму актуалізувала поняття «модель», «форма», «міф». Це графство Уессекс Томаса Гарді, Йокнапатофа Вільяма Фолкнера, Макондо Габрієля Гарсія Маркеса та ін. В українській літературі – Пакуль Володимира Дрозда, «свій» світ Валерія Шевчука та інші.



На відміну від попередніх історико-літературних епох, де панувала тенденція створення художніх моделей світу як варіантів світобудови космічного масштабу, моделі новітньої літератури локалізуються в «країну», «місто», «територію». Проте незмінною залишається авторська мета – спроектувати літературні території на динамічну панораму всієї світобудови з її ієрархічними

чинниками, а разом виявити їхній вплив на духовний, душевний і фізичний рівні буття, на природну та історичну реальності, запропонувати відповідну систему цінностей, визначити місце та роль людини як мікрокосму в Макрокосмі. Актуальність дослідження літературних територій як авторських моделей світу, які запропонували романісти ХХ ст., зумовлена породженими цими текстами художніми імпульсами як джерелами діалогів і полілогів, які уможливили творчий агон митців різних національних літератур, їхнє прагнення інтенсифікувати власні естетичні пошуки для збагачення світового письменства через творення національного.

Питання авторських моделей світу або «літературних територій» так чи так було одним із аспектів вивчення творчості як окремих письменників (праці В. Гиґія, А. Гурдуза, російських дослідників М. Урнова, Н. Михальської, О. Гордієнко в царині романістики Т. Гарді; дослідження А. Зверева, Т. Денисової, А. Миколайчук, О. Заболотської, О. Ситник, Н. Нев'ярович, В. Співак, а також В. Толмачова, Б. Грибанова, І. Делазарі з поетики фолкнерівських творів; наукові розвідки В. Земськова, І. Тертерян, І. Дейнеки, Ю. Попова, А. Кофмана та багатьох інших, присвячених прозі Г. Гарсія Маркеса), так і в монографічних студіях (автори М. Еліаде, Дж. Кемпбелл, Є. Мелетинський, Д. Пашиніна, В. Півоев та ін.) із проблем неоміфологізму в літературі ХХ століття. Проте порівняльний аналіз авторських варіантів літературних територій як завдання спеціальної студії не здійснювалося. Тож виокремити, узагальнивши основні напрацювання в цьому напрямі, типологічні ознаки романів «Тесс із роду Д'Ербервіллів» Т. Гарді, «Шум ілють» В. Фолкнера і «Сто років самотності» Г. Гарсія Маркеса як проєкцій художніх моделей світу чи літературних територій тарозглянути питання індивідуально-авторських інтерпретацій є на часі.

Вихідним положенням студії є теза щодо аналізованих творів як текстів-міфів, у яких автори здійснили кількарівневу міфологізацію – світу, соціуму та людської душі. Натхнені створеним Богом світом, вони, за визначенням М. Епштейна,



звертались до художнього слова як універсального методу пересотворення життя і космосу, адже людина «як образ Творця, покликана творити метафори, множити свої образи й подібності в навколишньому світі»<sup>1</sup>. У пошуках типологічних рис спільної авторської стратегії йдемо шляхом акцентуації на характерних ознаках тексту-міфу: міфопросторі, міфочасі та міфології імені.

Спільною тенденцією для усіх аналізованих романів Т. Гарді, В. Фолкнера та Г. Гарсія Маркеса є умовність часу і простору через нерозмежування реального і вигаданого, коли кожен зі «всесвітів» має і риси міфопростору, і ознаки реального топосу. Так, спільним місцем дії циклу «романів характерів і середовища» Т. Гарді, до якого належить «Тесс із роду Д'Ербервіллів» як репрезентант усіх основних тем творчості прозаїка, є Уессекс. Використання стародавньої назви англо-саксонського королівства продиктоване насамперед бажанням автора означити історичну наступність, де вигадана територія перетворюється на своєрідний символ зв'язку минулого з теперішнім, гармонія якого порушена. При цьому географія Уессекса, як стверджують дослідники, нагадує карту графства Дорсет і його околиць, щоправда, безпосередній зв'язок із реальною місцевістю на цьому завершується. У «Ста роках самотності» результатом художнього осмислення Г. Гарсія Маркесом містечка свого дитинства на півночі Колумбії Аракатаки стало літературне Макондо – впізнавано-латинськоамериканське поселення в оточенні бананових плантацій і водночас місто взагалі. У романі «Шум і лють» В. Фолкнер, намагаючись надати своїй Йокнапатофі рис реальності навіть складає карту округу (продовжуючи в такий спосіб започатковану автором «Пригод Робінзона Крузо» традицію) і подає статистичний зріз його «населення». Водночас в обрисах, і в долі фолкнерівської Йокнапатофи легко вгадуються і рідний авторові Лафайет, і Нью-Олбені, і Оксфорд штату Міссісіпі (символічно приєднавшись до цього «діалогу», дає картографію Пакулю і В. Дрозд у «Листі землі»). Таким чином, спільним для літературних «територій» є акцент на реальності вигаданого світу,

<sup>1</sup> Енттейн М. Сверхпоэзия и сверхчеловек // Знамя. 2015. №1. С. 163.

який, попри свою ірреальність, наповнений географічно-територіальними та духовно-ментальними реаліями й перетворюється на особливий топос авторської свободи, розімкнення усталених дискурсів топосів реальних. Окрім того, фіктивний простір дозволяє конструювати автономну реальність як самостійну, що, своєю чергою, визначає сюжетні особливості твору і є не лише «іншим світом», але і своєрідним топосом із внутрішніми закономірностями і зв'язками між локусами. Та передусім Уессекс, Йокнапатофа і Макондо (за визначенням Д. Дроздовського щодо літературної території Г. Гарсія Маркеса) – символи фантазійної реальності<sup>2</sup>, де саме час і простір зазнають міфологізації першою чергою. Це відбувається внаслідок ієрархізації просторових образів, накладання на реальну історію міфосюжетів та архетипів, наскрізної уваги авторів до часу і простору<sup>3</sup> (де останній і структурований, і фрагментарний, і «кінечний»), у результаті чого сакральні та профанні хронотопічні символи мікшуються.

Сакральний час, як і сакральний простір, протистоять буденному. У сакральному часі минуле, сьогодення і майбутнє не відділені одне від одного, і водночас є вимірами актуальності. Сакралізуючи профанний історичний час і додаючи до нього певний вищий сенс, людина звільняється від історичного часу, проблем буденності, повертається у священний час міфічного минулого та приєднується до сакрального світу вічності. Так, сучасним стає вигаданий Уессекс Т. Гарді, який, як давнє англосаксонське королівство, мав би «належати» минулому. За авторським задумом, шанс прожити сучасний конфлікт отримує давній патріархальний устрій, що витісняється меркантильним і егоїстичним сучасним. Не розподіляється час на минуле, теперішнє та майбутнє і у В. Фолкнера – відкривача поняття «неперервного часу» у світовій літературі: для нього є лише теперішнє (*«не існує ніякого було, є тільки є»*), у якому постійно

---

<sup>2</sup> Дроздовський Д. У Макондо не вмирають // Всесвіт. 2014. № 5 - 6. С. 5.

<sup>3</sup> Миколайчук А. Мотивна організація часопростору у романістиці В. Фолкнера // Світова література на перехресті культур і цивілізацій. 2012. №5. С. 153.

живе минуле. Це дозволяє персонажам йокнапатофського циклу вільно «переміщатися» впродовж історії Йокнапатофи (а це понад століття – від часів Громадянської війни до середини XX століття). Але люди не в змозі зупинити хід історії, яка створює трагічні і безвихідні «пастки». Один із найвиразніших конфліктів у світі В. Фолкнера, що визначений владою ілюзій над свідомістю героїв, які мріють про поновлення зруйнованої гармонії і духовної цілісності патріархального Півдня, перегукується з марними зусиллями героїв Т. Гарді реанімувати цілісність «старої доброї Англії». Щоправда, для фолкнерівських героїв це «завдання» ускладнене расовою ворожнечею і усвідомленням своєї історичної провини. Таким чином, ідея про тяжіння влади минулого над сучасним, сакрального часу над профанним, є спільною для творів із літературними територіями, часопростір яких будується за міфологічною моделлю.

Є. Мелетинський вказував, що міфічні уявлення про час містять у зародку причинну концепцію («минуле» – сфера причин «теперішнього») і що міфологічною моделлю є дихотомія сакральних первісних часів сотворення та часу, що тече емпірично. За його ж спостереженням, Г. Гарсія Маркес, віртуозно оперуючи різними темпоральними планами, «створює чітку “модель світу” (в образі поселення Макондо), яка одночасно і “колумбійська”, і “латиноамериканська”, і почасти “загальнолюдська”»<sup>4</sup>. Магія часу розпочинається вже з назви твору, де «сто років» – це і конкретний хронологічний вимір життя шести поколінь роду Буендіа, і метафора часу взагалі. Із-поміж авторів аналізованих творів Г. Гарсія Маркес чи не найяскравіше демонструє маніпуляції з часом, поєднуючи два – лінійний і циклічний – типи часу, поділяючи на епохи (як є характерно для міфочасу), у символічному чергуванні яких втілена «есхатологічна метафора» (за А. Кофманом<sup>5</sup>) історії роду людського: епоха першотворення, виходу, дощу, посухи,

<sup>4</sup> Мелетинский Е. Поэтика мифа. Москва : Мир, 2012. С. 240.

<sup>5</sup> Див. : Кофман А. Латинамериканский художественный образ мира. Москва : Наследие, 1997. 318 с.

панування бананової компанії тощо. Тож із часом у його «Ста роках самотності» відбуваються дивовижні метаморфози: він то уповільнюється, то пришвидшується, то взагалі завмирає, як у кімнаті Мелькіадеса, де завжди березень і завжди понеділок.

Мета Т. Гарді, В. Фолкнера і Г. Гарсія Маркеса в тому, щоб змусити читача «сплутувати» вигаданий і реальний світи, припускатися, за А. Компаньоном, «рефераційною помилки» – не розпізнавати фіктивного статусу художньої реальності і водночас (як магістральна мета магічного реалізму Г. Гарсія Маркеса) надати магічному статусу реального. Умовне розмежування уявного і дійсного, сприйняття реальності як видіння, сну, невідповідність уявлень персонажів про дійсність істинного стану речей – це виразний перегук із романтичною поетикою, суттєво доповнений провідною темою аналізованих творів як типовим для романтизму конфліктом мрії і дійсності. У текстах це оприявнюється через оніричну парадигму, укорінену в романтичну традицію, і через такі питоми для літератури романтизму теми, як протиставлення патріархального села місту (у Т. Гарді), фатального кохання, відтворення національного колориту тощо. Онірично-фантазійний часопростір творів, своєю чергою, зумовлює динамічний характер звичних статичних образів, що виявляється у їхній дифузії та метаморфозах.

Умовність категорії часу в аналізованих романах творить і свідоме дистанціювання кожного з авторів від сюжету (як, наприклад, псевдодокументальне фіксування Мелькіадесом «чудесного» в романі Г. Гарсія Маркеса) і відмова від ролі літописця (особливо у В. Фолкнера, який передовіряє свій «голос» чотирьом нараторам, у тому числі і хворому Бенджі, специфіку сприйняття світу якого зумовлює нездатність досягнути причинно-наслідкові зв'язки). Це уможливило, по-перше, універсалізм тексту, по-друге, певну відстороненість від конкретних історичних подій і водночас використання автором історичного матеріалу на власний розсуд, не обмежуючись часовими рамками. Як наслідок – синтез історичного й символічного первнів перетворює романи Т. Гарді, В. Фолкнера і Г. Гарсія Маркеса на актуальні для всіх часів твори.

Водночас кожен із авторів, створюючи власну фікційну реальність, долучився до міфологізації реальних територій. Зокрема, Т. Гарді примножив міф «старої доброї Англії», зіштовхнувши «два різні – старий і новий – шляхи розвитку людства: світ <...> Англії вікторіанства, “природного” села та міська цивілізація, що заперечує природу і здійснює експансію в село»<sup>6</sup>. В. Фолкнер міфологізував образ американського Півдня, протиставляючи його «північному оголеному індивідуалізму» (Т. Денисова), але водночас виявив і точки «неповернення» до первісної гармонії південного світу. Із тексту «Ста років самотності» Г. Гарсія Маркеса проростає авторський міф Латинської Америки як особливого, на перетині європейсько-католицької, індіанської та африканської культур всесвіту, де, за визначенням, неможливо провести межу між реальним і надприродним, науковим і містичним, добром і злом.

Ознакою будь-якого міфопростору як сукупності окремих об'єктів є перервність, звідси – по-перше, і фрагментарний характер міфологічного простору, і те, що зміна локації може проходити поза часом, а сам час може або стискатись, або розтягуватись. По-друге, особливість міфологічного простору моделювати інші, непросторові (семантичні, ціннісні тощо) відношення уможливорюють метаморфози з персонажами, що відбуваються, як тільки вони потрапляють у нове місце, при цьому нерідко змінюється й ім'я. За спостереженнями Ю. Лотмана, міф та ім'я безпосередньо пов'язані за своєю природою. У певному сенсі вони взаємопов'язані, позаяк міф – персональний (номінаціональний), ім'я – міфологічне. Саме у сфері власних імен відбувається характерне для міфологічних уявлень ототожнення слова і денотата, ознаками якого є, з одного боку, різноманітні табу, з другого – ритуальна зміна імен. Тож називання і назвоживання перетворюються на ще один різновид гри з масштабом авторських світів: міфологічний простір як такий, що

---

<sup>6</sup> Гурдуз А., Федорова О. Перегляд літературознавчих стереотипів: поетика «уессекських романів» Томаса Гарді. URL: <http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2013/10/1.4.6.pdf>

заповнений власним іменами, а відтак обмежений і, отже, замкнутий і відносно невеликий, претендує на космічні масштаби.

«Організуючи» свій усесвіт і даючи йому назви, письменники обирають схожу стратегію: назви літературних територій або відсилають до фольклору (як запозичена В. Фолкнером із мови індіанців чікасо назва Йокнапатофа для «свого шматочка землі») чи давнього письменства (віднайдена Т. Гарді в рукописах давніх хронік назва Уессекс), або є звуконаслідувальною (як мелодія дзвону в назві Макондо Г. Гарсія Маркеса). Тобто так чи так ці назви пов'язані з категорією «давніминуле», а отже, майже не реальне, або з інтуїтивним, нерациональним сприйняттям світу. Із-поміж мотивацій такого вибору – і надання зумисної екзотичності, фантастичного, казкового колориту, посилення ефекту фікційності.

У назвах окремих, як, скажімо, у «Тесс із роду Д'Ербервіллів» Т. Гарді, відображена спільна для усіх аналізованих романів тема історії родини, роду. У драматичних колізіях долі головного персонажа чи кількох генерацій (як у «Ста роках самотності» Г. Гарсія Маркеса), чи кількох кланів (як історії Сарторісів, Компсонів, Бандренів, Маккаслінів у романному циклі В. Фолкнера) метафорично відтворюється поступ людства крізь призму міфологічної деградаційної моделі, тобто як рух від золотого віку до залізного. Гине Тесс Т. Гарді – краща з-поміж нащадків колись славетного роду, у Г. Гарсія Маркеса зникає безслідно рід Буендіа, що так і не спромігся в жодному з поколінь пізнати справжньої любові, деградує родина Компсонів у романі «Шум і лють» В. Фолкнера. При цьому є певна закономірність: історія кожного з мешканців фікційного світу визначається внутрішнім сенсом його особистості, тобто персонаж є, якщо скористатись визначенням Б. Шалагінова, трагічною монадою, що «сама по собі знаходить моральний закон і джерело психологічно насиченого життя»<sup>7</sup>. Разом із тим, у долях головних персонажів аналізованих романів досягає кульмінаційної точки

---

<sup>7</sup> Шалагінов Б. Зарубіжна література: Від античності до початку XIX сторіччя. Київ : Вид. дім «КМ-Академія», 2004. С. 280.

трагедія усієї сім'ї, актуалізуючи в такий спосіб питомий для міфоепосів мотив родового прокляття. Віщує смерть дзвінок карети-фантому – родинного жаху Д'Ербевіллів – у Т. Гарді; сто років у Г. Гарсія Маркеса нащадки Буендіа несуть у собі прокляття самотності; «Недугою породжені, вигодовані тлінню, впадаємо в розпад»<sup>8</sup>, – такий вирок виносить свій сім'ї старий Компсон у романі В. Фолкнера. Будь-які зусилля зупинити руйнування як руху до хаосу безплідні. Як відомо, у міфологічній свідомості хаос уособлював відсутність чіткого простору, тож, намарно намагаючись зупинити невідворотне, персонажі болісно витворюють ілюзію визначеності у своєму житті. Так, матір родини Компсонів прагне встановити тотальний контроль над тілами (образ рівної спини як ознаки приналежності до славного роду), душами («дозовані» материнські почуття, власна «хвороба» як розплата за хвору дитину, якої соромиться) і навіть іменами. Фолкнерівська героїня змінює ім'я хворого сина і забороняє вживати ласкаві імена («Здрібнені імена вульгарні. Сам тільки простолюди ними користується...»<sup>9</sup>). Таке характерне для міфоуявлень табування імені безпосередньо пов'язується із сакральністю місця: «Яке тут може бути щастя, ели не можна й згадувати ім'я рідної дитини?»<sup>10</sup>, – резюмує старий слуга.

Як і в міфах, де сюжет нерідко заснований на перетині персонажем меж «свого» простору і переході в зовнішній безмежний світ, що є «чужим» насамперед через наявність у ньому речей, назви (імена) яких невідомі. З одного боку, це розгортання інваріантного мотиву мандрів, своєрідність якого зумовлена химерною взаємодією реального та ментального світів. Їх тотожність постулюється в неоміфологізмі. Цей мотив реалізує двовекторну семантику, втілену в мотивах утечі та пошуку дому-притулку<sup>11</sup> як «свого Космосу» в кожному з аналізованих романів. Тож топоси Уессекса, Йокнапатофи, Макондо постають

<sup>8</sup> Фолкнер В. Шум і лють. Київ : Вид-во Жупанського, 2018. С. 56.

<sup>9</sup> Там само. С. 77.

<sup>10</sup> Там само. С. 43.

<sup>11</sup> Див. : Заболотська О. Символіка простору і межі у романі В. Фолкнера «Галас і шаленство» // Південний архів. Сер.: Філологічні науки. 2009. Вип. 45. С. 161 – 168.

просторовою моделлю, що співвідноситься з символікою кола, розірвання якого стає трагедією для його мешканців. Із другого боку, це сюжети про неминучість загибелі героїв, які вийшли в зовнішній світ без знань «чужої» системи номінацій. Як, наприклад, інші «правила гри» нового для Тесс соціуму в романі Т. Гарді. Чи забуття слів пероснажами роману Г. Гарсія Маркеса – мешканцями новоствореного Макондо, первозданність якого також підкреслюється відсутністю назв: *«Мир был еще таким новым, что многие вещи не имели названия и на них приходилось показывать пальцем»*<sup>12</sup>. А Роскус у романі В. Фолкнера переконаний, що *«...Місце тут у нас таке <...> Лихе воно, це місце»*<sup>13</sup>.

Сакральність міфологічних топосів підтверджує і поява «особливого» героя або, за юнгівською типологією архетипів, Трикстера. Так, у В. Фолкнера це втілено в історії глухонімого Бенджі – «дурника», «блаженного», наділеного особливим сприйняттям навколишнього світу. Простір у його уявленні постійно рухається (*«<...> а земля не стоїть, повзе... А тут де й подівся хлів, і ми мусіли зачекати, поки він знову стане на своє місце»*<sup>14</sup>), «живучи» власним життям. Бенджі відчуває «справжність» живих, де «позитивний» – «негативний» розрізняється як дихотомія «свобода від цивілізації» (*«Пахне Кедді, мов дерева...»*<sup>15</sup>) або «залежність від неї» (*«А ми з Бенджі не любимо парфумів»*<sup>16</sup>). Але особливим, тваринним (не дивно, що Рокус порівнює Бенджі з собакою) є його відчуття смерті, що вражає і лякає: *«Він куди більше тямить, ніж людям гадається <...> Він усі три рази передчував коли наставав їхній час, – мов отой пойнтер, незгіриш»*<sup>17</sup>. Смерть і весь образно-мотивний комплекс Танатоса – повноцінний персонаж і прози Г. Гарсія Маркеса, що зумовлено специфікою авторського світогляду, у якому домінує питоме колумбійцям відчуття смерті, оприявлене в

---

<sup>12</sup> Маркес Гарсія Г. Сто лет одиночества. Москва: Олимп, 2002. С. 8.

<sup>13</sup> Фолкнер В. Шум і лють. Київ : Вид-во Жупанського, 2018. С. 41.

<sup>14</sup> Там само. С. 33.

<sup>15</sup> Там само. С. 18.

<sup>16</sup> Там само. С. 54.

<sup>17</sup> Там само. С. 44.



таких лейтмотивах роману, як самотність, порожнеча, невідворотність насильства.

Міфологізація імені в аналізованих романах реалізується і в прийомі повторення. До принципу повторювання або встановлення парних імен вдається В. Фолкнер (Квентін/Квентіна, два Джесони Компсони – батько і син, два Морі – дядько Морі і Бенджі, який отримав нове ім'я в п'ять років). Ще виразніша ця тенденція в Г. Гарсія Маркеса: повторення тих самих імен у кожному з поколінь роду Буендіа з обов'язковим збереженням їх носіями характерологічних, міфологічно гіпертрофованих рис, де «кожен “героїчний” Ауреліано не схожий на кожного “романтичного” Хосе Аркадіо»<sup>18</sup>. Усе це унаочнює рух часу по колу, увиразнює мотив «вічного повернення» та акцентує на ідеї зв'язку імені і долі. Останнє виводить на діалог Г. Гарсія Маркеса з попередниками – В. Фолкнером (*«А хоч як крути – нема їм щастя на цій місцині <...> Від самих його народин я це вкмітив, а вже як змінили йому ім'я, то й збагнув доконечно»*), «Назвеш ім'я – ото й буде тобі лихо»<sup>19</sup>, – вважає один із персонажів «Шуму і люті»), і з Т. Гарді, який розгортає історію головної героїні Тесс крізь призму фаталістичних мотивів. Із семантикою її імені, у якому, за визначенням, закладений сенс зв'язку з природою як органічним середовищем (Тесс – скорочення від Тереза, що походить від латинського «земля»), пов'язаний мотив її цілісності як особистості. Його підсилюють численні алюзії на богинь родючості Цереру, Кібелу, Деметру, а також прізвище Дарбейфілд (Durbeyfield) із компонентом field – «поле». Натомість зміна імені стає одним із перших кроків руйнування цієї цілісності, що, врешті-решт, призводить до трагічної розв'язки: на відміну від трансформованого англосаксонського варіанта Дарбейфілд, аристократичне прізвище нормандських предків Тесс д'Ербервілл (d'Urberville) вказує на «urb» – місто, що вступає, за

<sup>18</sup> Дейнеко І. Поетика магического реализма в романе Габриеля Гарсия Маркеса «Сто лет одиночества». URL: <http://natapa.msk.ru/sborniki-pod-redaktsiey-n-t-pahsaryan/poetika-magicheskogo-realizma-v-romane-gabrielya-garsia-markesa-sto-let-odinochestva.html>

<sup>19</sup> Фолкнер В. Шум і лють. Київ : Вид-во Жуванського, 2018. С. 42.

авторською концепцією, у непримиренний конфлікт<sup>20</sup>. Дисгармонія імені і прізвища проектується на зовнішній світ, у який героїня потрапляє зі «свого», але не інтегрується в нього.

Рух від приватного до колективного, від окремого до загального простежується в перетіканні чи переростанні теми трагедії окремого персонажа (роду) в переосмислення сучасної авторам цивілізаційної кризи. Так, Уессекс в авторському міфі Т. Гарді утілює патріархально-селянський світ «старої доброї Англії», який відходить. Трагедія головної героїні його роману невідворотна, і не лише тому, що, за переконанням автора, вона наздоганяє кожного хто, розриває зв'язок зі своїм середовищем (це лейтмотив усього циклу романів «характерів і середовища»), а й тому, що порушений архаїчний зв'язок із землею. У В. Фолкнера разом із характерними для літератури «південної школи» мотивами патріархальних, ієрархічних взаємин, єдності громади, важливості дому, історії краю тощо, виразним є трагізм та гротесковість буття (звідси «дефективний» сюжет і «дефективні» персонажі), тотальне почуття втрати тощо. На цей мотив як на магістральний налаштовує і Г. Гарсія Маркес, акцентуючи, що історія сім'ї Буендіа – це ланцюг неминучих повторів, колесо, яке обертається, що могло б крутитись до безкінечності, якби не всезростаючий «незворотний знос осі»<sup>21</sup>. Цивілізаційна криза як «знос осі» (маркесівський варіант Шекспірового «вивиху часу») осмислюється автором і на реально-історичному матеріалі (громадянська війна в Колумбії тощо), так і на символічному рівні через дослідження втрати здатності гармонійного буття.

Роздумуючи про мистецтво як велику ілюзію, З. Фрейд наголошував, що митець – це людина, «яка спочатку відвертається від дійсності, тому що неспроможна примиритися з необхідністю відмовитися від задоволення бажань: митець відкриває простір своїм егоїстичним та шанобливим помислам у галузі фантазії. Проте з цього світу фантазій він знаходить зворотний шлях у реальність, перетворюючи, завдяки особливим здібностям, свої

<sup>20</sup> Див. : Гордиенко О. Поэтика уэссекского цикла Т. Харди: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Москва, 2008. 20 с.

<sup>21</sup> Маркес Гарсия Г. Сто лет одиночества. Москва : Олимп, 2002. С. 70.

фантазії на новий вид дійсності, який сприймається людиною як цінне відображення реальності. Таким чином, він стає дійсним героєм, королем, митцем, улюбленцем, яким він хотів стати, позбавляючись необхідності дійсного перетворення зовнішнього світу»<sup>22</sup>. В аналізованих романах означений З. Фрейдом авторський шлях від фантазії до реальності як нової художньої дійсності пов'язаний із системою архетипно-міфологічних комплексів, які й зумовлюють нелінійність художньої структури творів. У кожному з романів функціонують мотиви першостихій – води, вогню, повітря, землі як первісних елементів творення Всесвіту, що відображають циклічність природи й долучають людину («мікрокосм») у її повсякденності до універсального Всесвіту («макрокосму»). У романі Т. Гарді особливого значення набувають архетипні мотиви вогню (сонця) як утілення караючого чоловічого первня, землі тощо. Архетипно-міфологічна природа притаманна і художньому світу В. Фолкнера. Досліджуючи поетику його прози А. Миколайчук доходить висновку, що міфосемантика мотивних комплексів води, вогню і землі, які «перетинаються» в тексті «Шуму і люті», відображає душевні пориви персонажів і зумовлює їхні вчинки<sup>23</sup>. Так, амбівалентна семантика водної стихії визначає символічний і парадоксальний підтекст назви фолкнерівського світу, де Йокнапатофа – це і «тихо тече вода долиною», і водночас бурхливий плін життя персонажів, і місце їхньої смерті (саме в річку збирається кинутись Квентін, щоб звести рахунки з життям); міфологічна семантика вогняної стихії має негативні конотації в образі обпеченого тіла Бенджі, мотивах палючого сонця, спеки. Як і в романі Т. Гарді, у тексті В. Фолкнера мотив землі, як і рідного дому, набуває концептуального значення: наявність чи відсутність глибинних зв'язків людини із землею зумовлюють долю і вчинки персонажів. Міф у найширшому розумінні як універсалія культури, засіб осягнення світу та конструювання реальності лежить в основі новітніх – космогонічного, антропологічних та есхатологічного –

<sup>22</sup> Фрейд З. Будущее одной иллюзии // Вопросы философии. 1988. №8. С. 148.

<sup>23</sup> Миколайчук А. Мотивна організація часопростору у романістиці В. Фолкнера // Світова література на перехресті культур і цивілізацій. 2012. №5. С. 150.

міфів Г. Гарсія Маркеса про народження і загибель Макондо в «Ста роках самотності». Але, на відміну від фолкнерівського «космосу», який, за спостереженням літературознавців, художньо однорідний і принципово невичерпний, «"космос" Г. Гарсія Маркеса "кінечний" через його завершену і досконалу модель»<sup>24</sup>. Домінантою цієї моделі стає пов'язаний з архетипом води образно-семантичний ряд: море, дощ, лід, сльози тощо. Взаємодіючи з ними, маркесівська людина стає частиною Космосу і водночас відображає його.

Оскільки проблематика всіх аналізованих романів розкривається крізь призму закорінених у сакральні тексти образів і мотивів, це зумовлює високу концентрацію прецедентних елементів. Усі романи позначені виразною інтертекстуальністю, джерелами якої є не лише і не стільки «життя», але і «текст»: античний і біблійний інтертексти в романі Т. Гарді, шекспірівські алюзії роману «Шум і лють» В. Фолкнера, чисельні міжтекстові зв'язки «Ста років самотності» Г. Гарсія Маркеса з історією роду автора й історією Колумбії, з біблійними й античними мотивами, хроніками іспанських завоювань, європейським лицарським романом, Шекспіром, Дефо, Вулф, Хемінгуейм, і звичайно, латиноамериканськими письменниками – Борхесом, Астуріасом, Карпент'єром, Рульфом. Дослідники давно спостерегли цю особливість аналізованих романів, але, вважаю, що вона є не лише стилістичною ознакою, а й наслідком концептуального авторського підходу до створення літературної території як цілісності. За аналогією до визначення, яке у праці «Велика павутина: Форма головних романів Гарді» запропонував І. Грегор до творів письменника як складників єдиного ідеального цілого, своєрідної символічної «павутини», що виникає в результаті схрещення змісту і форми, інтертекстуальність романів англійського прозаїка, як і В. Фолкнера та Г. Гарсія Маркеса, сприймаємо за «інструмент» скріплення фундаменту індивідуально-авторської літературної світоспороди і її зв'язку з

---

<sup>24</sup> Кутейщикова В., *Осват Л. Новый латиноамериканский роман*. Москва : Сов. писатель, 1983. С. 87.

традиціями попередників. Характерно, що і самі письменники наголошують на такому діалозі, зокрема в промові нобеліанта своїм учителем Г. Гарсія Маркес назвав саме В. Фолкнера. Порівнюючи творчість обох письменників, А. Бочаров підкреслював, що роль інтертексту у В. Фолкнера і Г. Гарсія Маркеса свідчить про зміну тенденції в реципіюванні традиції, коли в «XX столітті на зміну європейській художній традиції прийшов світовий художній досвід»<sup>25</sup>. Слідом за Ю. Лотманом і Б. Успенським, означаємо цю тенденцію за свідчення міфологічної свідомості з характерним уявленням про світ як про книгу, коли «пізнання прирівнюється до читання, яке ґрунтується на механізмі розкодування і ототожнення»<sup>26</sup>.

Ще одна спільна риса аналізованих романів зумовлена, на нашу думку, певною закономірністю появи цих творів як «реакцій» на естетичні виклики історико-літературної доби, зокрема у площині жанротворення. Така, якщо скористатись висловом В. Фолкнера, «сміливість спроби» вилилась у Т. Гарді в зразки роману-трагедії, який засвідчив кризу традиційного для вікторіанської доби епічного жанру. Йокнапатофський цикл В. Фолкнера перетворився на кульмінацію заснованої на уявленні про символ, підсвідомість, міф, вільних асоціаціях, техніці монтажу ідеї створення «великого американського роману», у якому б відобразився феномен американського життя, особливості американського «універсуму». А «Сто років самотності» Г. Гарсія Маркеса переконливо довели світу не лише факт існування латиноамериканської літератури, а й потужного потенціалу її нового латиноамериканського роману як утілення «магічного реалізму».

За умови типологічної схожості міфівсесвітів, інтерпретації літературних територій мають оригінальні «обличчя», репрезентовані авторськими ідіостілями. Наприклад, такі стильові чинники, як елементи потоку свідомості, фрагментація, порушення «сюжету» щодо «фабули», переваги «дискурсу» над

<sup>25</sup> Бочаров А. Экзаменует жизнь // Новый мир. №8. 1982. С. 232.

<sup>26</sup> Лотман Ю., Успенский Б. Миф – имя – культура // Лотман Ю. Избранные статьи : В 3 т. Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин : Александр, 1992. С. 72.

«історією», вказують, за спостереженнями І. Делазари, на нелінійний характер, багатоманітність і плинність самої реальності В. Фолкнера<sup>27</sup>. Оригінальність Т. Гарді – у порушенні принципу деперсоналізації прози, у коментарях «від автора». Для творення свого світу-міфу письменник застосовував прийом контрасту: реальний Уессекс контрастує з над-людською системою координат, втіленою в мотиві фатуму, яка у фіналі роману постає як «безсмертя». Отже, у міфологічній системі Т. Гарді знаходиться місце і людині, і потойбічним силам, що, власне, і зумовило його чи не найприскіпливішу увагу з-поміж аналізованих авторів до архетипних понять і мотивів та до структурування світу Уессексу. Як і світ античної міфології, Уессекс тричленний: його населяють звичайні «смертні» – пересічні селяни, «герої» – сильні особисті, головні персонажі роману, «боги» (тобто божества природи, землі, стихій), а над ними усіма – доля, фатум, потрактований грізною безликою силою, із якої неможливо ні домовитись, ні боротись. На відміну від романів Т. Гарді і В. Фолкнера, конструктивним елементом художнього світу Г. Гарсія Маркеса є фантастичний первінь, карнавалізація. Як відзначив свого часу М. Андреев, карнавал виникає в певні моменти історії – «на межах (кордонах) – соціальних, культурних, історичних, – там, де є можливість побачити “іншого” і в ньому, як у дзеркалі, самого себе... де зіштовхуються культурні світи, ламаючи жорстку непроникність»<sup>28</sup>. Фантастика дійсності Г. Гарсія Маркеса – це карнавалізована дійсність, тобто дійсність, осмислена у двох – серйозному і комічному – аспектах. Ця тенденція, особливо сприйняття життя як тексту, а персонажа як того, хто творить цей текст, зближує аналізовані романи з постмодерністською поетикою. Це, своєю чергою, дає підстави погодитись із зауваженням Е. Блоха щодо художнього бачення як видимого перед-бачення: «Будучи вимислом і в подвійному сенсі слова

---

<sup>27</sup> Див. : Делазари И. Паломничество в Йокнапатофу // Вопросы литературы. 2008. №2. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2008/2/de11.html>

<sup>28</sup> Андреев М. Фердинандо Камон и смеховая традиция // Новые художественные тенденции в развитии реализма на Западе. Москва : Наука, 1982. С. 188 – 189.

вигадкою, мистецтво заповнює пробіли в конкретних спостереженнях і закруглює дійсність правильною і плавною лінією. Видимість цієї округлості, надмірно досконалої, не може не впадати в око навіть у найбільш реалістичних творах, особливо в художніх образах роману. Повністю ж впливає на нас велика видимість у тих художніх творах, творці яких не прагнуть до повного реалізму, або свідомо романтизують те, що існує “поряд з” або “над” реальністю, або не просто запозичуючи сюжет міфів – цей найдавніший матеріал мистецтва, а використовуючи їх значно глибше»<sup>29</sup>.

Усвідомлюючи подальшу перспективу дослідження літературних світів у письменстві XX – XXI століть, доходимо таких висновків:

- створення авторських моделей світу сприймаємо як варіанти реалізації іманентної суті будь-якого творчого процесу конструювати (творити) світ навколо себе, тобто здійснювати деміургічну функцію. Як результат деміургічної діяльності постає і новий тип твору, якому притаманні риси, що, надаючи текстові універсальності, зближують його з міфом через конструювання міфологічного часопростору, за допомогою специфічної наративної стратегії, наявності архетипних схем тощо;

- авторські літературні території – результат пошуку антитези недосконалій реальності та спроби формулювання нової системи, який укорінений у почуття внутрішнього незадоволення реальною дійсністю та усвідомлення кризи її фундаментальних понять. Так унаочнюється і базова потреба культури «у створенні і підтримці соціального порядку і психологічного комфорту, освоєнні світу, формуванні культурних смислів і трансляції досвіду»<sup>30</sup>;

---

<sup>29</sup> Блох Э. Принцип надежды // Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы. Москва : Прогресс, 1991. С. 49 – 79. URL: [http://www.redflora.org/2012/08/blog-post\\_13.html](http://www.redflora.org/2012/08/blog-post_13.html)

<sup>30</sup> Раздьяконова Е. Миф как реальность и реальность как миф: мифологические основания современной культуры: автореф. дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01. Томск, 2009. С. 8. URL : <http://www.dissercat.com/content/mif-kak-realnost-i-realnost-kak-mif-mifologicheskie-osnovaniya-sovremennoi-kultury>

- літературні світи засвідчують реалізацію концепції неоміфологізму в таких метажанрових утвореннях письменства ХХ століття, як роман-метафора, інтелектуальний роман, роман-антиутопія тощо;
- написані в різний час і в різному національному художньому просторі романи з моделями світу чи літературними територіями об'єднує тип свідомості, у якому з максимальною повнотою втілюється процес смисловтрати буття культурою. Цей тип означаємо терміном «пантрагічний», запропонованим С. Великовським щодо екзистенціалістського типу свідомості<sup>31</sup>;
- усі аналізовані романи потрапляють під уже хрестоматійну характеристику А. Карпант'єром «тотального роману», різноманітні контексти якого (політичні і соціальні, расові і етнічні, фольклору і обрядів, архітектури і світла, специфіки простору і часу) зцементовує «історія, народне буття».

### **ДІАЛЕКТИКА ВЗАЄМИН МИТЦЯ І РЕВОЛЮЦІЇ: ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ ЕКСКУРС**

Навіть побіжного погляду на історію світової літератури достатньо, щоб побачити: в усі часи митцям фатально не щастило з революціями. Тобто вони (революції) були завжди. То тлом розгортання особистої і творчої історії письменника, то чинником, наслідки якого провокували з'яву нових ідей і стилів як художню реакцію на події, то омріяним майбутнім, в очікуванні якого творилися нові візії і проекти. Так склалось історично, що з-поміж усіх різновидів революцій – науково-технічної, соціальної, культурної, сексуальної – відігравали найбільшу роль і мали найпотужніший резонанс у житті митців суспільно-політичні. «Щоб не відбувалося з революцією як ідеєю або міфом у наші дні, – стверджує Т. Бевз, – одне залишається незмінним – розглядати революцію поза політологічним контекстом її репрезентації

---

<sup>31</sup> Великовский С. В поисках утраченного смысла. Москва : Центр гум. инициатив, 2012. С. 42.



сьогодні не можна»<sup>32</sup>. Тож так чи так, але митці завжди опинялись не лише перед вибором прийняти чи не прийняти революцію (хоча, вважаю, ХХ століття позбавило ілюзії можливості подібного вибору), а і перед необхідністю визначитись щодо таких «супровідних» питань революції, як влада, насильство, смерть. У залежності від обраної митцем позиції і визначається тип взаємин із революцією – феноменом, що найчастіше визначають як «швидкий та насильницький перехід до нового ладу».

Мета цього дослідження – на основі фактажу з історії світового письменства запропонувати типологію взаємин митця з революцією та простежити роль цього суспільно-політичного катаклізму як чинника художньої творчості. Концепція нашої студії ґрунтується на таких положеннях: по-перше, образ революції у світовій літературі неминуче набуває амбівалентності, адже, за слушним зауваженням Ханни Арендт, що «є три неодмінних компоненти в справжньої революції – воля, новизна, насильство»<sup>33</sup>, відтак у її інтерпретації гуманістичне зіштовхується з ідеологічним (зазвичай не-гуманістичним). По-друге, як потенційний творець естетичної чи духовної революції, митець у роздумах і в «практиці» тією чи тією мірою змушений корегувати свої позиції з суспільно-політичними настроями, панівною ідеологією доби тощо, жертвуючи естетикою перед грізним обличчям політики, нерідко – власним ім'ям і навіть життям. По-третє, за всієї складності революції як певного феномену їй належить роль резонатора художніх ідей, умовно – вона стає тим зовнішнім чинником, що стимулює ситуацію на зразок описаної Л. Ушкаловим: «Бувають часи, коли всі монстри нашої підсвідомості вириваються назовні й ми перетворюємо реальне життя на “жахливу казку”, коли сон обертається на яв, а яв – на сон...»<sup>34</sup>. По-четверте, упродовж кількох останніх століть у світовій літературі формуються різні типи взаємин митця з

<sup>32</sup> Бевз Т. Феномен «революції» у дискурсах мислителів, політиків, науковців. Київ : ІПіЕНД ім. І.Ф. Кураса НАН України, 2012. С. 19.

<sup>33</sup> Арендт Х. О революції. Москва : Європа, 2011. 464 с.

<sup>34</sup> Ушкалов Л. Маркіз де Сад, Ломброзо та інші: західні паралелі до «Я (Романтика)». URL: <http://kharkiv-nspu.org.ua/archives/3474>

революцією, щоб постати в найбільш розгалуженому вигляді в ХХ столітті, одним зі змістів якого є численні соціально-політичні катаклізми.

Пошук фактажу для нашої типології варто, вважаю, розпочинати з доби ХVІІ ст. Упродовж 1642 – 1648 років в Англії відбувалася перша революція, щоправда, в історію вона ввійшла як англійська громадянська війна, а сам термін «революція», що, після виходу 1543 року праці Н. Коперника «Про революцію небесних тіл», функціонував у сфері ренесансного природничого дискурсу, перейшов у дискурс політичний уже в часи другої революції 1688 року, за якою закріпилась назва «Славна». Одним із ідейних натхненників першої революції, а потім членом революційного уряду, очолюваного Олівером Кромвелем, став Джон Мільтон. Саме він як автор «Втраченого раю», «Поверненого раю» і «Самсон-борця» став захисником принципів англійської революції перед усією європейською спільнотою і, що найважливіше, – поетом, який чи не вперше у світовій літературі взяв на себе сміливість (чи тягар) оцінити революцію і свою роль у ній із погляду етики. Як учасник революції Джон Мільтон прийшов шлях від обґрунтування необхідності боротьби з тиранією, демократичних свобод, республіканського устрою (трактат «Ареопагітика») до критики уряду, що не справив сподівань щодо побудови розумного і справедливого суспільства, рухаючись до диктатури і культу особи Кромвеля (трактати «Іконоборець», «Другий захист англійського народу», пізніше публічно спалені в часи Реставрації) і, врешті, уже цілковито сліпим, зазнавши репресій та опинившись в ізоляції після повернення до влади Стюартів, уповні відчув зневагу до «слуги республіки». Але саме тоді, після десяти років від страти короля і встановлення нової влади, у поемах «Втрачений рай» і «Повернений рай» Джон Мільтон здійснює художню рефлексію величі і занепаду нації, що лише на короткий час прокинулась від сну, а тепер знову пригнічена, в мороці і безправності. Біблійний інтертекст поем мав слугувати основному завданню, яке ставив перед собою автор: дати відповідь на питання, в чому причина слабкості людської природи, що призвела до поразки революції, і

дійти у своєму аналізі до самої суті – війни сил космічного зла проти божественної гармонії і світла, образно – Люцифера проти Бога. І хоча радянське літературознавство в особі Р. Самаріна скептично оцінювало моральну «оптику» англійського поета, вважаючи, що так він продемонстрував невміння «історично правильно розтлумачити причини краху республіки»<sup>35</sup>, і специфічна свідомість епохи, і авторська вимагали саме моральної оцінки і переоцінки революції. За Джоном Мільтоном, революція почалась як боротьба за справедливість, за втілення високих ідеалів добра, безкорисливості, рівності, розуму, але «відкинула моральний імператив, переродилась внутрішньо і закінчилась торжеством аморальності»<sup>36</sup>. Узаємини поета з революцією можна означити як тип, у якому в особі митця поєднані апологет і критик, а сама революція тлумачиться «Божою справою». Джон Мільтон виправдовує революцію, але – і в цьому особливість авторської інтерпретації – переконаний, що створення нових форм суспільного устрою не може обмежитись політичним переворотом, який не вирішує певних суттєвих проблем. Випереджуючи ідеї Просвітництва, Джон Мільтон наголошував на необхідності всебічної суспільно-виховної діяльності для підготовки людей до новітніх форм життя, заснованих на розумному, справедливому та доброчесному. Разом із тим, митець продовжив розпочату ще Данте традицію: оцінюючи час, оцінювати і себе, а отже, суд англійського поета над революцією – це і суд над собою. Таким чином, взаємини Джона Мільтона і революції можна втілити (користуючись мовою міфології) в образі *Немезіди, яка вершить моральний суд над причинами і наслідками революції*.

Якщо для мільтонівської інтерпретації став релігійний аспект, а відсутність прецедентів зумовила загалом позитивне тлумачення феномену революції, то взаємини митців із Великою французькою революцією 1789 року втілились у кількох моделях.

<sup>35</sup> Самарин Р. Джон Мильтон и споры о нем // Зарубежная литература. Москва : Высш. шк., 1987. С. 105.

<sup>36</sup> Павлова Т. Джон Мильтон: революция и нравственность // Европейский альманах. История. Традиции. Культура. Москва : Наука, 1993. С. 191.

Перша модель: митець – пророк революції як засобу здобуття свободи і боротьби із забобонами.

Цю модель випробували на собі майже всі відомі письменники-просвітителі від Ж.-Ж.Руссо, Вольтера, Д. Дідро, Й.В. Гете, Ф. Шиллера та інших, із тією лише різницею, що, скажімо, Ж.-Ж. Руссо не відкидав можливості насильницьких методів, а Вольтер та Дідро бачили досягнення мети насамперед у вихованні просвіченого монарха, що вважатиме за необхідне правити просвіченим народом. Але і для тих, і для тих революція залишалась певним міфом, художньою реальністю з потужною традицією побудови ідеального суспільства. Можливо, цей тип взаємин нагадує міфічного *Пігмаліона*, що закохується у свій витвір, мріє вдихнути життя в *міф про революцію*.

Друга модель сформувалась як реакція на наслідки революції, терор і репресії, наполеонівські війни, що прокотились Європою. Один із варіантів цієї моделі взаємин митця і революції – ревізія її практичної реалізації, осуд насильства (як відмова від почесного звання «громадянина республіки», заміна політики естетикою як головна ідея веймарського класицизму Й.В. Гете і Ф. Шиллера та кульмінація – друга частина гетівського «Фауста»). Інший варіант ілюструє доля Бомарше. Незважаючи на висловлене



Е. Делакруа. Свобода на барикадах

раніше очікування революційного пришествя і допомогу революційним військам зброєю, драматург, який, за визначенням Фредеріка Гранделя, найбільше проймався такими питаннями, як «людська

воля і національні інтереси батьківщини»<sup>37</sup>, став жертвою переслідувань нового уряду. Гірка іронія, коли автор «Одруження Фігаро», твору, який Наполеон назвав «революцією в дії», а Людовік XVI, прочитавши комедію, припустив, що її постановка

<sup>37</sup> Див. Грандель Ф. Бомарше. Москва : Искусство, 1979. 456 с.

може відбутися лише після падіння Бастилії, сам опинився в сумнозвісній в'язниці. Бомарше навіть загрожував смертний вирок від Конвенту, адже заключна частина трилогії про Фігаро, у якій уже немолоді граф Альмавіва і Фігаро об'єднуються, щоб протистояти шантажистові, не відповідала революційній пропаганді ненависті і зневаги до аристократів.

Оголошений державним злочинцем, драматург покинув Францію, повернувшись лише після поразки революційного уряду. Тож взаємини Бомарше з революцією випереджують долю митців, які перетворились на *«дітей Сатурна»*. Велика французька революція 1789 року не раз демонструвала: її творці й учасники, як у відомому міфі, де Сатурн пожирав власних дітей, ставали і її ж першими жертвами. Особливого масштабу така тенденція набуде в ХХ ст.

Чи не найскладнішими були взаємини з революцією у Віктора Гюго, на довге життя якого їх випало кілька. Ще батько майбутнього письменника завдячував своїм стрімким піднесенням Великій французькій революції: син столяра став капітаном, а за придушення контрреволюційного повстання – бригадним генералом та інспектором наполеонівської армії. Натомість Віктор Гюго не без впливу матері та романтизму Шатобріана негативно оцінював революцію 1789 року. Але через десятиліття, переживши захоплення постаттю Наполеона, який для молодого письменника був насамперед втіленням романтичного амбівалентного героя, він приходить до переконання про необхідність революції.

Особливим антимонархічним пафосом сповнені його драми *«Король розважається»*, *«Лукреція Борджіа»*, *«Рюї Блаз»*, *«Марія Тюдор»* та ін. як художня реакція на Липневу революцію 1830 року, яку митець вітав одою *«Молодій Франції»*. Пізніше активна позиція Віктора Гюго в роки революції 1848 року, його членство в Установчих і як депутата від Парижа в Законодавчих зборах, а особливо памфлет *«Наполеон Малий»*, повість *«Історія одного злочину»* спричинили 19-річну еміграцію письменника, який не змирився із захопленням влади узурпатором Луї-Бонапартом. Відгуком на ці події стала збірка *«Відплата»* – шедевр політичної лірики або, за визначенням Р. Роллана, *«Біблія бійців»*. У вигнанні

Віктор Гюго написав і найкращі соціальні романи «Знедолені», «Людина, яка сміється», «Трудівники моря». Потім, повернувшись до Франції, в одному зі своїх виступів він безпосередньо пов'язав поняття цивілізації з поняттям революції («Чому Париж місто цивілізації? – Тому що Париж місто революції!») і до останніх днів виступав проти будь-яких форм насильства, продовжуючи, як у романі «Дев'яносто третій рік», протиставляти монархію і революцію, як морок і світло. Водночас для Віктора Гюго складним залишалось питання домінування політичних пріоритетів над гуманістичними. Знаково, що героїня роману «Дев'яносто третій рік» Мішель Флешар на питання, з ким вона («До якої ти належиш партії: ти з синіми? Ти з білими? З ким ти?»), відповідає: «Я зі своїми дітьми!»<sup>38</sup>. Так само і Віктор Гюго, захоплюючись героїзмом учасників Паризької Комуні 1871 року, вирішальну роль у перетворенні суспільства відводив філантропії, милосердю, гуманності. Коли інший персонаж роману «Дев'яносто третій рік», маркіз де Лантенак, рятує дітей Мішель Флешар, але цим видає себе й опиняється перед загрозою страти через своє аристократичне походження, автор іронічно зауважує: «Такою є нагорода за героїзм! Відповісти на акт великодушності актом варварства! Так спотворити республіку! Так примістити революцію!»<sup>39</sup>. Отже, для Віктора Гюго революція – джерело постійних художніх рефлексій і світоглядної еволюції від монархічних настроїв, до захоплення революційними ідеями і, врешті до сповідування основ християнського гуманізму. У пошуку образу для позначення взаємин письменника з революцією можна звернутись до Андре Моруа, який свого часу віднайшов містку метафору для позначення ролі цього митця у французькій літературі – «Олімпію». Тож взаємини Вітора Гюго з революцією – це взаємини *олімпійця*, що, черпаючи з революції-Кастальського джерела, все ж мріє про торжество *Конкордії*.

Революція 1789 – 1794 рр. та Паризька комуна 1871 р. стали тими історичними зразками, на які, за визначенням Л. Андрєєва,

---

<sup>38</sup> Гюго В. Девяносто третий год / Гюго В. Собрание сочинений : В 15 т. Т. 11. Москва : Госиздат худ. литературы, 1956. URL: <http://www.lib.ru/INOOLD/GUGO/93god.txt>

<sup>39</sup> Там само..

проектувалась і волелюбність Артюра Рембо<sup>40</sup>. У його поемі «Коваль» відомий епізод, коли паризький м'ясник надягнув перед ешафотом на голову Людовіку XVI червоний ковпак, тлумачиться в символічному сенсі: рішення Конвенту стратити короля-тирана підтримує коваль, чие ремесло є втіленням праці і сили. Артюр Рембо був одним із небагатьох письменників, який оспівав боротьбу комунарів і осудив версальців («Руки Жанни-Марії», «Паризька оргія»; тут варто згадати і поета-пісняра революції 1848 року П'єра-Жана Беранже, нажаханого кривавими подіями червневого повстання), а поразка Комуни перетворила його особисту драму у справжню трагедію особистості. Глибина розчарування Артюра Рембо трансформувалася в нестримне бажання плекати в собі дар пророка і також здійснити революцію, але іншу, не політичну, а поетичну, де її творцем стане нова незвичайна, виняткова особистість – «великий проклятий». Його власна поразка в цьому – це, за відомим висловом, історія «підлітка Ікара, який уявив себе *Прометесом*»<sup>41</sup>.

Для літератури порубіжжя, що формувалася на тлі глибокої суспільної кризи, всезростаючого релігійного скептицизму й необхідності переоцінки моральних основ, складається новий тип взаємин митця і революції, в основі якого лежить усвідомлення останньої як руйнівної сили для суспільства, а



Ж. Дельвіль. Голова Орфея

особливо – для культури. Естетизація як головна тенденція літературного життя порубіжжя породжує новий тип митця – *Орфея*. Готовий приборкувати своїм співом «звірив» сучасності – революцію і її одвічну супутницю війну – свідомий неминучої жертви, яку вимагатиме служіння мистецтву як вищій цінності,

<sup>40</sup> Андреев Л. Феномен Рембо // Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе : Сборник. Москва : Радуга, 1988. С. 21.

<sup>41</sup> Великовский С. Верлен. «Проклятые поэты». Рембо. Малларме и символизм // История всемирной литературы : В 9-ти т. Т. 7. Москва : Наука, 1991. С. 321.

письменник більше, ніж культуртрегер, адже вміє, за логікою міфу, «розмовляти» з потойбіччям, володіє таємничою мовою, дарованою талантом. Це стає творчим кредо Аполлінера, Райнера Марії Рільке та багатьох інших, а орфізм – «текстом» їхньої творчості. За трагічною іронією, коротке життя багатьох із них чи обірване війною, як Гійома Аполлінера, символічно відтворило і міфему швидкоплинності фізичного буття митця-Орфея.

Як зазначалося вище, досвід ХХ століття, особливо перша його половина, позбавив митців ілюзії, що можна залишатись поза зоною впливу революцій. Новий тип взаємин митця з суспільно-політичними катаклізмами особливо актуалізувався після Першої світової війни, стрімкого науково-технічного поступу, осмислення яких вимагало пошуку і нової художньої мови. Про необхідність такої говорив, скажімо, Т. Манн у статті «Про вчення Шпенглера», обґрунтовуючи потребу в новому жанрі – інтелектуальному романі – як відповіді на запит осягнення епохи, де межа між художнім і науковим дискурсами виявляється досить умовною. Окрім того, важливим «коригуючим» чинником нового типу взаємин стають «теорія і практика» тоталітаризму. Осмислюючи посталі на руїнах численних революцій тоталітарні режими, письменники так чи так визначались і щодо революційних подій та їх наслідків. На зміну Орфесві, вважаю, приходить *Дедал*. На відміну від естета Орфея, Дедал – митець-учений. У характеристиці цього міфогероя містяться сутнісні риси того, хто творить в епоху тоталітарних режимів – «дітей» революцій: Дедал служить Міносу (правителю-злочинцю), є творцем лабіринту (ідеології нової тиранічної системи), але водночас готовий служити і меті звільнення з цього лабіринту. Такий тип митця непоодинокий у літературі доби соцреалізму. Моливо, чи не найвиразнішим серед них Михайло Булгаков. Цікаво, що Дедал як міфічний персонаж, за Дж. Кемпбеллом, це феномен незвичної, майже сатанинської байдужості людини, яка стоїть «поза нормальними рамками соціальної оцінки і підпорядковується моралі не свого часу, а свого мистецтва. Він є героєм думки – щирим, безстрашним і впевненим у тому, що істина, коли він її



відшукає, зробить нас вільними»<sup>42</sup>. Такі пошуки зазвичай сповнені трагічного усвідомлення своєї приналежності до генерації митців, чий взаємини з революцією ускладнені комплексом почуттів, що постають на перетині дихотомій «жертва – кат», «захоплення – розчарування», «провина – каяття».

Усвідомлюючи умовність запропонованої типології, вважаю, що перспективним є подальші дослідження взаємин із революцією митців ХХ ст., як-от розгляд моделей психологічної поведінки як одного з аспектів «межової ситуації», створеної внаслідок революцій, які свого часу проаналізував Ю. Лавріненко у книзі «Зруб і парости», персоніфікуючи їх із долями постатей українського Відродження 1920-1930-х років<sup>43</sup>. Хоча віриться, що висновками усіх наступних студій мали б бути переконання про переваги еволюції над будь-якими революціями.

### **ЦИРК ЯК СВІТ І СВІТ ЯК ЦИРК У ХУДОЖНІЙ СВІДОМОСТІ ХХ СТОЛІТТЯ**

Почнемо з розлогої цитати: «<...> Отчего из современной литературы совсем исчезла тема цирка? Ведь в XIX веке цирк дал много благодатного материала писателям, и в том числе писателям выдающимся, таким, как Гонкур или Сенкевич. <...> Однако в последнее время мне уже давно ни у наших, ни у иностранных авторов не попадались рассказы на цирковые сюжеты. А ведь жизнь цирка, в особенности цирка бродячего, не замерла, напротив – она вступила в пору своего развития, даже, можно сказать, расцвета...»<sup>44</sup>. Так нарікав на послаблення інтересу до теми цирку Я. Івашкевич в оповіданні «Зігфрід», яке, за іронією, разом із творами представників різних національних літератур (У. Бехер, К. Ейкен, Дж. Арпіно, Г. К. Честер, М. Еме,

<sup>42</sup> Кемпбелл Дж. Тысячеликий герой. Киев, Москва : Ваклер; Рефл-бук; АСТ, 1997. С. 19.

<sup>43</sup> Див. : Лавріненко Ю. Література межової ситуації // Лавріненко Ю. Зруб і парости: Літературно-критичні статті, есеї, рефлексії. Мюнхен : Сучасність, 1971. 331 с.

<sup>44</sup> Івашкевич Я. Зігфрід. URL: <http://istoriya-cirka.ru/books/item/f00/s00/z0000001/st005.shtml>

Т. Вулф, Е. Ф. Рассел та ін.), увійшло до збірки, присвяченій функціонуванню цієї теми в світовому художньому просторі ХХ ст., що, власне, і сигналізувало про її актуальність і для митців, і для читацької аудиторії, і для літературознавчих досліджень.

Питання походження, історичного розвитку і специфіки феномену цирку в різний час досліджували М. Бахтін, О. Фрейденберг, Ю. Лотман, Й. Гайзинга та ін. Але, якщо вести мову про наукову рецепцію теми цирку в художньому континуумі, то вона має або спорадичний характер, або зосереджена на творчості окремого автора. Серед системних студій останніх років, висновки якої угрунтовані на матеріалі російської літератури ХІХ ст. і радянського письменства, виокремлюємо працю Ірини Дугіної<sup>45</sup> та ґрунтовну монографію Ольги Буреніної-Петрової «Цирк в пространстве культуры»<sup>46</sup>, де феномен цирку проаналізовано з погляду семіотики, історії та різного виду міждисциплінарних контекстів, насамперед кінематографічного. В українському літературознавстві аналогічних праць практично немає. Мета цього дослідження – визначити основні тенденції та особливості художньої інтерпретації образу і теми цирку, які сформувалися в письменстві ХХ ст. Для аналізу обрані *magnum opus* знакових для різних національних літератур письменників, спільною для яких є рецепція циркової образності.

За тисячолітню історію існування цирку як спільного для культур Заходу і Сходу виду мистецтва за ним закріпилась низка визначень: «заборонене», «криваве», «масове», «богоневгодне», «нереальне». Практично всі «межові», але поряд із ними – «особливе братство», «притулок для скривджених», «чудесне», казковий фінал перемоги добра над злом. Ці присутні, хоча нерідко й зумовлені позамистецькими чинниками характеристики склали цілісний і відкритий для тлумачень образ, із тенденцією до розростання в мотив, тему, концепт.

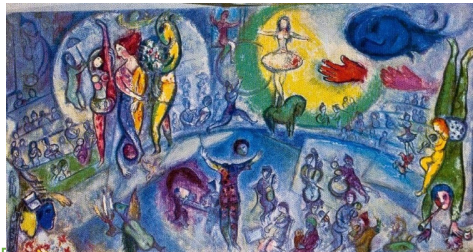
---

<sup>45</sup> Дугина И. «Здесь нахожу я греческие игры...». Цирк в художественной литературе // Континент. – 2003. – №116. URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2003/116/dugin.html>

<sup>46</sup> Буренина-Петрова О. Цирк в пространстве культуры. Москва : Новое литературное обозрение, 2015. URL: [http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=17199146](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=17199146).

Якщо, за відомою формулою, світ – театр, то художній образ світу ХХ ст. усе частіше скидався на «перевернутий» театр, на цирк. Погляд на циркове мистецтво крізь цю призму виявляє, що його учасники реалізують низку функцій, у кожній із яких символічне «змагання» з Богом як творцем. Спробувавши зіставити ці функції з античними міфемами, отримуємо пародію на акт божественного світотворення. Так, фокусник, виконуючи функцію Протея, демонструє дива і перетворення; акробат, як справжній Ікар, завойовує простір; жонглер й еквілібрист дивують владою-над-речами, а не владою речей над людьми, демонструючи діогенівську зневагу до матеріального; владу-над-тваринами, як Орфей силою свого мистецтва, виказує дресирувальник, а над усіма спробами сприймати себе і світ серйозно насміхається, ніби Мом, клоун. Тож цирк постає як світ-парадокс, особливе братство (тобто «світ для своїх»), який при цьому потребує уваги зовнішнього світу. Він мандрівний (без певного місця) і водночас для його реалізації завжди потрібне чітке місце-«коло», що міститься вже в самій назві «цирк». Міфопоетичний потенціал його складників і поглиблення характерного для модерністського світогляду трагічного світовідчуття (про що писав свого часу Н. Фрай, у нашому літературознавстві – Я. Поліщук та ін.) стали потужними чинниками актуалізації циркової образності в літературі ХХ ст.

Вийшовши за межі естетичної проблематики, домінантної для раннього модернізму, література ХХ ст. розробляє ширший діапазон театральнотиркової образності й тематики, запитаної не тільки в літературі, а й в образотворчому мистецтві.



М. Шагал. Великий цирк

Приміром, сцени циркових вистав, циркові символи на полотнах М. Шагала, А. Матісса, П. Пікассо, С. Далі.

Трагічний контекст доби актуалізував нові мотиви або по-новому інтерпретував традиційні, зумовлюючи все більшу метафоризацію і символізацію циркової образності. У літературі ХХ ст. практично не побачимо того, що вже згаданий Я. Івашкевич називав родовими прикметами циркової літератури, а саме «сюжет із “добрим” клоуном, сентиментальним жонглером, “злим” директором і неунікною катастрофою у фіналі»<sup>47</sup>. На відміну від театрального дійства із визначеною сюжетно-драматургічною основою, цирк як образ приваблює простором для уяви й можливістю виявити особистісний первінь; поєднанням спорту і мистецтва; синтезом різних стилів (гротеск і буфонада з ліричними номерами), а також участю як рівноправних тварин або, як у східному цирку, акторів у звіриних і фантастичних масках. Тож цирк, а не театр, більшою мірою уможлиблює вихід митця з буденності в інший, сакральний, вимір – у храм, рай чи пекло – та надає художнім текстам драматичного і фантасмагорично-сюрреалістичного характеру.

Із цього погляду цікавими є художні версії Ф. Кафки, запропоновані у творах «Перше горе» і «Голодомайстер» з однойменної збірки оповідань. У першому – це історія циркового гімнаста, для якого буквально життя на трапеції є свідомим вибором людини, що вирішила досягти ідеальної якості водночас із намаганням нікому *«не завдавати великого клопоту»*<sup>48</sup>. Абсурдність ситуації автор «виправдовує» тим, що герой *«так живе не з примхи, а тільки <...> аби досконало володіти своїм мистецтвом»*<sup>49</sup>. Гімнаст постає авторською метафорою митця, у якій поєднані всі питомі для творчості Ф. Кафки складники ідеальної реалізації естетичного: самотність, зумовлена професією, прагнення Абсолюту (мотив «життя на висоті»), усамітнення, добровільна схима як відмова від комфорту і радощів щоденного життя в ім'я мистецтва. Передчуття катастрофи, пережите імпресарію гімнаста після досягнення глибини його страждань, увиразнює авторську концепцію творчої особистості,

---

<sup>47</sup> Івашкевич Я. Зигфрід. URL: <http://istoriya-cirka.ru/books/item/f00/s00/z00000001/st005.shtml>

<sup>48</sup> Кафка Ф. Перше горе // Кафка Ф. Процес. Харків : Фоліо, 2006. С. 305.

<sup>49</sup> Там само. С. 305.

яка завжди самотня і трагічна у своєму прагненні досконалості. Оповідання «Перше горе» автобіографічне в сенсі екзистенційної програми Ф. Кафки, який убачав єдиний сенс існування в письменницькій діяльності, намагаючись оберігати цю сферу свого буття від посягань будь-якою ціною, у тім числі й ціною особистого щастя. Д. Затонський у перекладі, що Ф. Кафка хотів протиставити недосконалості світопорядку бездоганність своєї творчості, слушно зауважував: «Навряд чи він сподівався в такий спосіб виправити світ – швидше тільки довести (й не світові, а собі самому), що довершеність усе ж таки можлива. Отож у нього, зрештою, була не так естетична, як етична мета, а це означало, за його поняттям, – недосяжна»<sup>50</sup>.

Ця ж конотація пронизує метафору буття творчої особистості як мистецтва публічного голодування в оповіданні «Голодомайстер». Художнє осмислення екзотичної не лише для сьогодишнього глядача, а і для сучасників Ф. Кафки такої циркової спеціалізації, як майстер голоду, визначає тлумачення його історії як моделі існування залюбленого у власні страждання, спраглого до слави і визнання митця («Чому вони хочуть відібрати в нього славу, забороняють голодувати далі, не дають стати найвизначнішим голодомайстром усіх часів, – а він, певне, вже й тепер такий, – чого йому не дають перевершити себе, сягнути безмежжя: адже він відчуває, що може голодувати без кінця»<sup>51</sup>), з виразними алюзіями на критиків (в оповіданні це наглядачі за дотриманням правил голодування), читацьку аудиторію (публіка в амфітеатрі), із типовими для кафкіанської прози демонізованими жіночими персонажами і трагічним фіналом – смертю голодомайстра, якого обманув світ, «не даючи йому належної нагороди»<sup>52</sup>. Символічно, що місце викинутого на смітник голодомайстра зайняла в клітці молода пантера, якій (парадокс!) невідомо ні що таке голод, ні неволя, ні сум. Таким чином, мистецтво поступається в сучасному світі видовищу, фанатизм творця – вмінню пристосовуватись до смаків публіки.

<sup>50</sup> Затонський Д. Література – це я сам // Кафка Ф. Процес. Харків : Фоліо, 2006. С. 9 – 10.

<sup>51</sup> Кафка Ф. Голодомайстер // Кафка Ф. Процес. Харків : Фоліо, 2006. С. 317.

<sup>52</sup> Там само. – С. 322.

В іншому творі Ф. Кафки – у романі «Америка» («Зниклий безвісти»), названому Г. Гессе романом на спільну для усієї великої прози письменника тему самотності сучасної людини, про відстороненість божества і пошуки порятунку<sup>53</sup>, – циркова образність конструює ширший авторський задум, а саме цілісний концепт «іншосвіття». Карл Росман, головний герой твору, задуманого як новітній варіант роману виховання, переживає непрості, а почасти й небезпечні пошуки себе у глибоко ворожому, незрозумілому і в своїй основі абсурдному світі. Шлях приводить Карла до мандрівного цирку під назвою великий театр Оклахоми («Nature theater of Oklahoma»). Вважаю, що цей образ створений за принципами літературної території, де міфологізується час, простір та ім'я. Ці параметри окреслюються вже в оголошенні, з якого головний герой уперше дізнається про існування театру. З одного боку, цей концепт містить чітке обмеження в часі і просторі («сьогодні або ніколи», «лише до опівночі») і, як єдиний шанс прожити життя, лише одну спробу стати актором цього театру («хто втратить свій шанс сьогодні, утратить його невідворотно»). З другого боку, необмежений доступ до театру всім охочим («кожному знайдеться справа – кожному на своєму місці», «будь-кому кажемо – ласкаво просимо»<sup>54</sup>), з обов'язковою вірою («хто не вірить – нехай нарікає на себе») і заради особливої мети («якщо ти хочеш присвятити себе мистецтву»). Зміст оголошення більше нагадує запрошення до землі обітованої, сакральної території, де здійсняться всі мрії. Саме так і сприймає можливість стати актором великого театру Оклахоми юний Росман. «Ефект» міфотериторії посилюють образи підземки, якою Карл дістається до театру (такий собі аналог річки підземного царства), та перевдягнуті в ангелів дівчата із сурмами в руках, яких змінюють хлопці в костюмах чортів перед входом до цирку. «Входження» до сакральної території супроводжується і зміною імені: Карл називає себе «Негро», вважаючи, що справжнє ім'я назве лише тоді, коли чогось досягне.

---

<sup>53</sup> Гессе Г. Франц Кафка // Гессе Г. Письма по кругу. Москва : Прогресс, 1987. С. 246 – 256.

<sup>54</sup> Кафка Ф. Америка. Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. С. 342.

Важливо, що саме цей незакінчений розділ про театр Оклахоми руйнує ілюзію реалістичного роману, яку зумисне створював письменник упродовж усього твору, описуючи життя Карла в Америці. Із посиланням на Макса Брода літературознавці реконструюють нереалізований задум Ф. Кафки про щасливу розв'язку, коли в «цьому майже безмежному театрі» (своєрідна вказівка автора, що «театр Оклахоми» – окремий світ) молодий герой «ніби за райськими чарами знову віднайде справу для душі, свободу, почуття опори – і навіть вітчизну і батьків»<sup>55</sup>. Але, як і зазвичай у кафкіанському світі, щасливий фінал теж є ілюзією, адже потрапити до «раю» Оклахоми можна лише через «пекло». На очікування трагічного фіналу вказує і авторське титулування роману як «Безвісти зниклий». Отже, цирк у Ф. Кафки – магічний світ, альтернативний реальному, ідеальний і водночас пародія на нього.

Якщо до великого театру Оклахоми в «Америці» Ф. Кафки запрошували всіх охочих, то над дверима магічного театру в романі Г. Гессе «Степовий вовк» попереджували: «Тільки для божевільних»: *«Я знов опинився в старому кварталі міста, де в сірій сутіні примарно мріла маленька сіра церква. І раптом згадав свою вечірню пригоду, загадкові двері з готичною аркою, загадкову таблицю над ними і світляні літери, які глузливо витанцьовували на ній. Що ж вони говорили? “Вхід не для всіх”. А потім: “Тільки для божевільних”»*<sup>56</sup>. Занурення у східну культуру і філософію, серйозна зацікавленість психоаналізом стали важливими факторами авторського моделювання не так повоєнної дійсності Німеччини, у конфлікті з якою перебуває головний герой роману Гаррі Галлер, як увиразнення внутрішнього конфлікту «вовка» і «людини», тобто протистояння чуттєвого і духовного. У романі одного із творців інтелектуальної прози наративну специфіку тексту зумовлює принцип асоціативної багатшаровості, у тім числі й завдяки залученню суміжних видів мистецтв і циркової образності зокрема. Тому топос магічного

<sup>55</sup> Рудницький М. Франц Кафка, прочитаний сьогодні // Кафка Ф. Америка. Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. С. 375.

<sup>56</sup> Гессе Г. Степовий вовк. Харків : Фоліо, 2012. С. 47.

театру у «Степовому вовкові» цілком очікуваний, позаяк, означивши мотив двійництва протагоніста як головний («У подвійному самовідчуженні він бачив себе то в образі звіра як псевдововк – дика, хаотична, керована інстинктом людина, то як приручений напівбюргер і останній лицар романтизму. Так, степовий вовк став аутсайдером»<sup>57</sup>), Гессе послідовно «нанизуватиме» мотиви і образи (дзеркало, бал-маскарад, лабіринт, сні і марення тощо), націлені на подвійну оптику роману, простором якого є і «символічне місто» як художній двійник Базеля і Цюриха, і роздвоєна на людську і «вовчу» душа Гаррі Галлера. Магічний театр вписується в парадигму антитетичних мотивів полярних понять «Дух» та «Інстинкт» (Природа), для поєднання яких протагоніст мусить пізнати себе через сеанс магії, отримавши «нове» життя. Таке переродження, наголошує І. Мегела, є єдиним зі способів вирішення внутрішніх конфліктів героя: «Шлях до Самості стає <...> метою знаходження себе»<sup>58</sup>.

У «Степовому вовкові» циркова образність щонайбільше метафорична і структурована: «магічний театр» Г. Гессе – це простір із семи (!) кімнат, у кожній із яких матеріалізується світовідчуття Гаррі в різному віці та в різних емоційних настроях і духовних станах, відтворюючи в такий спосіб метаморфози внутрішнього світу героя. Його «вхід» у «магічний театр» відбувається через маскарад, де він зустрічає персонажів різних епох і культур, а потім отримує можливість витворити нове власне «я», зазирнувши в таємничі схови своєї душі. Можливість метаморфози «запрограмована» вже назвою театру – «магічний», у якому водночас і зовнішня проекція внутрішнього світу, що, матеріалізуючись, унаочнює душевні процеси в образах і картинах. Завдяки магічному театрові як сакральному простору видозмінюється відчуття часу, яке не розпадається на різні фрагменти, а сприймається одночасним переживанням співіснуючих минулого, теперішнього і майбутнього. Отже, і в

---

<sup>57</sup> Гессе Г. Степовий вовк. Харків : Фоліо, 2012. С. 49.

<sup>58</sup> Мегела І. Структура оповіді в романі Г. Гессе «Степовий вовк» // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики. Вип. 22. 2012. С. 183.



Г. Гессе, і у Ф. Кафки, цирк – це утопічний топос, інтерпретований, як і в трактаті «Принцип надії» Е. Блоха, місцем, де людина звільняється від відчуття неповноти світу і максимально наближується до реалізації духу утопії<sup>59</sup>. Учений відводить циркові роль «серединної» території між «ще-не-буттям» (noch-nicht-sein) і «буттям» (sein), яка, позбавлена незавершеності реального буття та амбівалентності не-реального, наближується до бажаного. Таким і є «магічний театр» у Г. Гессе, який виростає у «Степовому вовкові» до концепту.

Метафорою світу, де люди лише учасники циркового дійства, влаштованого магом, тлумачиться, вважаю, циркова образність у романі М. Булгакова «Майстер і Маргарита». Як і великий театр Оклахоми у Ф. Кафки, Вар'єте є вигаданим естрадно-цирковим театром, де демонструють своє вміння велосипедисти, фокусники, а кульмінацією стає сеанс чорної магії. У його феєрії такі дослідники, як Б. Соколов у «Булгаківській енциклопедії»<sup>60</sup>, В. Лакшин у «Булгакиаді»<sup>61</sup> відшукують паралелі з реальними артистами оригінального жанру, що гастролювали у 1930-их рр. радянськими сценами, як-от: гіпнотизер Орнальдо, грек Касфікіс, американець Данте.

Указують і на літературні паралелі з «Фаустом» Й.В. Гете, творами М. Зощенка і Д. Ленського. Але, вважаю, що, окрім сатири на сучасне авторів мистецьке і навколо нього середовище,



О. Курушин. Сеанс у Вар'єте  
(із циклу ілюстрацій до роману  
«Майстер і Маргарита» М. Булгакова)

<sup>59</sup> Блох Э. Принципы надежды // Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы. Москва : Прогресс, 1991. С. 49 – 79. URL: [http://www.redflora.org/2012/08/blog-post\\_13.html](http://www.redflora.org/2012/08/blog-post_13.html)

<sup>60</sup> Див.: Соколов Б. Театр Варьете // Булгаковская энциклопедия. Москва : Локид Миф, 2000. 588 с.

<sup>61</sup> Лакшин В. Булгакиада // Лакшин В. Открытая дверь : Воспоминания и портреты. Москва : Моск. рабочий, 1989. С. 430.

у булгаківському варіанті інтелектуальної прози, характерною особливістю якого є створення міфотопосів, сеанс чорної магії у «московських» розділах роману є відзеркаленням суду над Єгошуя в так званих ершалаїмських розділах, де М. Булгаков запропонував історико-міфологічну паралель тоталітарного суспільства. Тут, як і в біблійному світі, але вже в межах нового топосу – геополітичного утворення під назвою СРСР – відбувається експеримент над людською природою і волею: летиться «грошовий дощ», відривають і повертають назад голову конференсьє, жінки отримують вбрання з «паризьких салонів», щоб в одну мить воно зникло. А все це разом дало б відповідь на питання «изменились ли <...> горожане внутренне?»<sup>62</sup>, яким проймається Воланд, і уможливило його ж висновок про незмінність (окрім заангажованості квартирним питанням) людської суті. Ще одним дійством у романі, але не так цирковим, як театралізованим, є великий бал у Сатани, у якому так само відбувається перевірка на людяність, але, за трагічною іронією, винагорода за неї більш імовірна, ніж у «реальному» світі Вар'єте.

Як образ із потужним художнім потенціалом цирк не пройшов повз увагу і В. Фолкнера. Так, цирковий артист опиняється в центрі оповідання «Помилка в хімічній формулі». На перший погляд – це детективна історія з убивством, зникненням і щасливим збігом обставин, який допоміг розкрити злочин. Джоел Флінт, залишивши мандрівний цирк, несподівано для всіх оселяється в Джефферсоні й одружується з підстаркуватою донькою заможного фермера Притчела. За якийсь час він повідомляє, що вбив дружину, а вночі після арешту зникає. Шериф вирішує, що все сталося випадково, але старий Притчел, якого важко було запідозрити у філантропії, не хоче допомогти зятеві правдивими свідченнями. Та одразу після похорону старий раптом погоджується продати свою ферму, щоб за виручені гроші таки знайти вбивцю доньки. Складається враження, що психологічне відтіснене в оповіданні детективне і перед читачем – психологічний етюд, у якому глибоко заховане в героєві людське виявляє себе в

---

<sup>62</sup> Булгаков М. Мастер и Маргарита. Київ : Молодь, 1988. С. 107.

такий спосіб. Але В. Фолкнер продовжує дивувати: у старому Притчелі, який запросив шерифа засвідчити його від'їзд й отримання чеку, несподівано впізнають самого Джоела Флінта. Це він убив дружину і її батька, загримувавшись під якого, отримав страховку і провернув обладку з фермою. Насправді Флінт – це відомий ілюзіоніст сеньйор Канова, який через пристрасть до азартних ігор втратив усе і, врешті-решт, став злочинцем.

Так психолого-детективна оповідь перетворюється на своєрідну притчу про змарнований талант і загублене життя, де цирковий мотив стає інтертекстуальним складником текстового полотна, завдяки чому В. Фолкнер не лише реалізує сюжетну стратегію твору, а й розвиває традиційний для власної прози і всієї південної прози тематичний комплекс. Як-от: руйнування старих патріархальних родин як особливого південного способу життя (в оповіданні це мотив черствості в родинних взаєминах, а потім смерть батька і доньки Притчелів), втручання «чужого»-ворожого у «свій» простір (у творі не раз наголошено на «чужинності» Флінта, він *«иностранец, чужак, янки»*, який насміхається з південних звичаїв), боротьба за свій старий дім із новими «господарями життя» (небажання реального Притчела продати ферму) тощо. У зв'язку з цим образ циркового артиста оптимально вписується в авторську концепцію руйнівника світу «старого доброго Півдня»: він чужинець, його спосіб життя мандрівний, він нехтує отриманим від вищих сил даром (*«Это был отчет, рассказ о природном даре, о таланте, который он в конце концов употребил во зло и предал и который обратился против него самого и его же погубил. Здесь было все: начало, жизненный путь, вершина, а потом спад...»*)<sup>63</sup>. «Переадресацію» детективного сюжету у філософсько-алегоричний уможливорюють роздуми про різницю між істиною і справедливістю, про життя повноцінне та існування, яке є лише тінню життя. Можна припустити, що, окрім іншого, В. Фолкнер застерігає від захоплення множинністю ролей (її і пропонує цирк), яка призводить до втрати власної ідентичності чи, за назвою твору, до помилки в нашій «хімічній формулі».

<sup>63</sup> Фолкнер В. Ошибка в химической формуле. URL: [http://lib.ru/INPROZ/FOLKNER/r\\_formula.txt\\_with-big-pictures.html](http://lib.ru/INPROZ/FOLKNER/r_formula.txt_with-big-pictures.html)

Із цією ж проблемою пов'язаний і образ циркового артиста в романі В. Фолкнера «Шум і лють». Незважаючи на епізодичну появу персонажа, він важливий для оприявлення авторської ідеї трагічних наслідків для того, хто покидає «межі» «своїєї» території, і навпаки – фолкнерівські герої стають ще більш вразливими для зла, коли впускають у «свій» простір людей з «іншого», ворожого за визначенням, їхньому способі життя світу.



Кадр із фільму «Галас і шаленство»

Так, героїня роману Квентіна як дитя гріховного зв'язку Кедді і її брата Квентіна з дитинства демонструє жорстокосердність, жадоу до грошей, хтивість. Вона не знає почуття вдячності, співчуття, жалю. Проте залишити остогидлий дім Квентіна наважується лише після зустрічі з цирковим артистом, сподіваючись, що він допоможе ще й обікрасти її дядька.

Тобто кульмінацією гріхопадіння Квентіни стає її втеча («вихід» за межі сакральної Йокнапатофи) разом із утіленням «іншосвіття» – артистом цирку («клятого балагану» у Фолкнера), який символічно встановлений на околиці, отже, на межі переходу в «інший» світ. Ефект авторського несприйняття посилює амбівалентність образу: він стає об'єктом розваг і прибутку для торгівців, але джерелом нещастя для дядька Квентіни Джейсона Компсона<sup>64</sup>. Письменник звертається до циркової образності і тоді, коли транслює негативну конотацію образу заїжджого проповідника, який вміло маніпулює паствою. В. Фолкнер порівнює його то з мавпою, то з канатоходцем: «... І паства заслухалася – спочатку з цікавості, як ото коли б мавпочка та й забалакала по-людському. Потім стали стежити за ним, гейби за канатоходцем. Навіть забули непоказний його вигляд – такою

<sup>64</sup> Заболотська О. Символіка простору і межі у романі В. Фолкнера «Галас і шаленство» // Південний архів. Сер.: Філологічні науки. 2009. Вип. 45. С. 161 – 168. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pafn\\_2009\\_45\\_19](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pafn_2009_45_19)

віртуозною виявилася оця його гонитва, оце балансування й ковзання по рівній та холодній дротині голосу, а коли, нарешті, плавко й стрімливо зійшовши на низи, він замовк, стоячи біля аналоя й поклавши на нього підняту до плечового рівня руку, а тільцем своїм мавпячим залякнувши, мов мумія чи яка спорожнена посудина, слухачі зітхнули й заворушились, мов зі сну прокидаючись, що всім їм разом наснився»<sup>65</sup>. Таким чином, на відміну від Г. Гессе і почасти Ф. Кафки, у творах яких образ цирку, далекий від ідеального і, відповідно, деструктивного стану завершеності, містить, за Е. Блохом, пронизуючий усе людське життя принцип надії<sup>66</sup>, у В. Фолкнера він є «відчуженим» простором.

Із магією прози В. Фолкнера корелює і магічний реалізм Г. Гарсія Маркеса (знаменно, що і сам колумбієць серед своїх вчителів називав саме В. Фолкнера). У дитячих враженнях і творах Г. Гарсія Маркеса образ цирку і циркового мистецтва відіграв важливу роль. За задумом автора, окрім розважальної функції, цирк містить, з одного боку, уявлення про ідеал, про виняткові фізичні можливості і здібності людини, а з другого, – пов'язаний із пізнанням людиною навколишнього світу в найрізноманітніших його формах – від природно-фізичних до духовно-культових. Образ циркової вистави є в оповіданні «Стариган із крилами» і в романі «Сто років самотності». Зокрема, уже в першому реченні славнозвісного роману полковник Ауреліано Буендіа згадує епізод зі свого дитинства, коли батько повів його до мандрівного цирку, щоб показати брилу льоду. А далі, завдяки імпліцитному залученню есхатологічного варіанту міфу про зміну поколінь від золотого до залізного, автор пов'язав символічне пізнання сутності світу і зниження його «якості» із кожною новою появою в містечку циркового племені. Чергові «дива», які демонструють мешканцям Макондо, супроводжуються коментарями циркового артиста Мелькіадеса на кшталт «Речі теж живі», «Наука знищила

<sup>65</sup> Фолкнер В. Шум і лють. Київ: Вид-во Жупанського, 2018. С. 314.

<sup>66</sup> Блох Э. Принцип надежды // Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы. Москва: Прогресс, 1991. С. 49 – 79. URL: [http://www.redflora.org/2012/08/blog-post\\_13.html](http://www.redflora.org/2012/08/blog-post_13.html)

відстань»<sup>67</sup>, підштовхують до нових експериментів і відкриттів мужчин родини Буендіа. Саме Мелькіадес зашифровує у своїх таємничих пергаментях сто років життя цього роду, пророкуючи йому загибель через невміння любити. Зі зникненням роду Буендіа зникає і заснований ним світ, утілений у Макондо. Таким чином, «доручивши» роль літописця історії роду, тобто «свого» світу, цирковому артистові й магу, Г. Гарсія Маркес втілює характерне для явища латиноамериканського роману розуміння фантастичного (дивовижного), інтегрованого в дійсність і такого, що корелює зі світовим таємним знанням.

Отже, проведене дослідження уможливорює такі висновки щодо ідейно-художнього статусу цирку в прозі ХХ століття, основу інтерпретацій якого складають насамперед здатність до перевертання всього догори дригом, подолання тяжіння, зв'язок трагіко-комічного з космічним, на які накладаються ідейно-естетичні тенденції епохи та авторські інтенції:

- відбувається трансформація мотиву утримання чи втрати циркачем рівноваги, що (як у Ф. Кафки) перетворився на метафору втрати життєвої рівноваги, балансування на межі життя і смерті, у якому творчості відведена роль єдиного рятівного «пристрою»;

- у структурі й ідейному змісті авторських варіантів інтелектуального роману, де важливу роль відіграє міфологічний первінь, все частіше використовується значеннєвий потенціал цирку як топосу магічного кола, замкнутого простору з постійним рухом усередині, особливої території з особливими законами (скажімо, у Г.Гессе), де герой проходить ініціацію, щоб віднайти себе, або навпаки – ризикує втратити власну «самість» (як у В. Фолкнера);

- актуалізація в літературі ХХ ст. антитоталітарних мотивів уможливорює прочитання цирку то як пародійного двійника такого суспільства (як, скажімо, у М. Булгакова), то як його альтернативи завдяки семантиці руху, змінності і свободи, яка протиставляється статиці та несвободі тоталітарної держави;

---

<sup>67</sup> Маркес Г. Г. Сто лет одиночества. Москва : Олимп, 2002. С. 8.

- у прозі з виразною стилістикою магічного реалізму (у В. Фолкнера), а особливо в латиноамериканському романі (у Г.Гарсія Маркеса) цирк пов'язується з «іншим» світом, інфернальним, вписаним в авторський космогонічний міф. Креативна роль цього світу конструюється завдяки специфічному часопростору, який здійснює медіативну функцію між реальністю і не-реальністю, через мотив таємного братства циркових й особливу систему цінностей;

- цирк як метафора світовлаштування, гра, магічний спектакль, відображає (за М. Епштейном) карнавальнотеатральний, умовно-ігровий бік соціальності, а отже, характерної для постмодернізму ситуації *програвання*, а не *проживання* відведених суспільних ролей, що призводить до внутрішнього дистанціювання від власної ідентичності і сприйняття її метафорою.

У цілому, ідейно-художній статус образу цирку в літературі ХХ ст. – це своєрідна форма самосвідомості епохи, коли зростає потреба мистецького моделювання рівноваги в соціумі, між соціумом і Всесвітом, у людському мікросвіті, між різними і навіть протилежними тенденціями в культурі та різними дискурсивними практиками.

### **ПОЛІВАРІАТИВНІСТЬ МОТИВУ БАСТАРДА В НОВЕЛІСТИЦІ ГІ ДЕ МОПАССАНА**

Розвиток концепції людини у світовому письменстві як явища змінного, багатоваріантного, нерідко суперечливого, зумовленого синтезом ідей історико-літературної доби та їх авторських інтерпретацій, свідчить про складний шлях віднаходження митцями відповідей на фундаментальні питання людського буття: «Що є людина?», «У чому сенс її існування?». Гі де Мопассан – один із творців нової концепції особистості у французькій літературі кінця ХІХ ст., чий досвід (особливо в царині новелістики) вважаю актуальним у сучасних умовах ревізії

традиційних вартостей, трансформації соціальних інститутів, пошуку ідентичностей тощо. Зосередившись на мотиві бастарда (використовуємо німецький варіант Bastard, у Франції дітей, народжених поза шлюбом, називали батарами (batard), в Україні, як відомо, – байстрюками), сприймаємо його як один із чинників концепції людини Мопассана і площину перехрещення типових мотивів його новелістичного доробку.

Питому вагу новел у творчій спадщині Мопассана і їхня роль у формуванні смаку французького (і не лише!) читача до цього жанру досліджували багато й ґрунтовно на батьківщині письменника (П. Лафарг, П. Бурже, Ж. Лакіз-Дутьє, Р. Бісмут та ін.) і за її межами, зокрема на радянському та пострадянському просторі (Ю. Данилін, В. Лозовецький, О. Флоровський, І. Климець, В. Артамонов, В. Єрофеев, Т. Вульфович, О. Євніна, Г. Геллер, Ж. Соколовська та ін.). В останні десятиліття активізувались українські учені<sup>68</sup>, у працях яких продовжено критичну рецепцію творчості Мопассана, розпочату І. Франком, І. Денисюком, М. Греськом, Ю. Янковським, В. Фащенко. Але, незважаючи на обсяг і діапазон наукових розвідок, мопассанознавчі дослідження не завершуються, адже, за відомим висловом К. Ясперса, творчість великих «пояснювана нескінченно» («unendlich deutbar»).

«Діалог» як один із принципів творчості Мопассана виявляється насамперед у міжтекстових зв'язках і жанровій поліфонії його малої прози: серед трьох сотень його творів, об'єднаних у 16 збірок, особливо широко репрезентована новела характерів, а також новела-анекдот, новела-сповідь, новела-памфлет, лірична новела, новела акції та інші. Розмаїття форм

<sup>68</sup> Див.: Градовський А. «Хто з вас без гріха...»: Деякі аспекти вивчення новели Мопассана «Пампушка» // Зарубіжна література в навчальних закладах. 1997. №5. С. 22 – 29; Гресько М. Твори Гі де Мопассана в перекладах і критиці на Україні (1883 – 1960): дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04 Львів, 1962. 180 с.; Матвійшин В. Поетика французького натуралізму в літературно-критичній рецепції І. Франка // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали Міжнарод. конференції (Львів, 25-27 вересня 1996 р.). Львів, 1998. С. 334 – 340; Яцків Н. Структурно-стильові домінанти новелістики Гі де Мопассана // Молодий вчений. 2015. №11(26). Ч. 1. С. 125 – 130.; Яцків Н. Гі де Мопассан та В. Стефанік: спільне та відмінне // Дивослово. 1999. № 9 – 10. С. 7 – 10; Ткачук М. Новелістичний дискурс Гі де Мопассана // Наукові записки. Серія: Літературознавство. №41. Тернопіль, 2014. С. 260 – 277.



малої прози Мопассана гармоніює з розмаїттям тематики, тональності, оповідної стратегії. Щодо типології новел, то, зазвичай, керуючись тематико-змістовим чинником, виокремлюють новели про світ чиновників, про життя селян, про франко-пруську війну та новели про кохання. Натомість у дисертації Ж. Соколовської<sup>69</sup> компаративний аналіз новелістики Мопассана і А. Чехова здійснений на основі типології образів як певних соціальних типів. На думку дослідниці, вони і структурують авторську концепцію особистості: образ «маленької людини», образ селянина, образ священнослужителя, образ жінки. Погоджуюсь із зауваженнями авторки щодо умовності такого членування і вважаю, що цей ряд варто доповнити і образом нешлюбної дитини (ширше – мотивом бастарда), який у Мопассана перетворюється в повноцінну тему і концепт. Разом з антропологічними (самотність, смерть, пошуки щастя, бідність і багатство, нищість навколишнього світу і сформованої в ньому людини тощо) і космогонічними мотивами води, дня і ночі тощо він витворює авторський художній «усесвіт».

Виходячи з визначення мотиву як стійкого формально-змістового компоненту літературного тексту, який виокремлюється і в межах одного чи декількох творів письменника, і в контексті всієї його творчості, а також певного літературного напрямку чи літератури цілої епохи, сприймаю розробку Мопассаном мотиву бастарда за один з етапів його побутування у світовій художній традиції, який, своєю чергою, синтезував у собі основні тенденції інтерпретації. Так, в античній міфології нешлюбні діти богів склали особливу касту героїв. Від своїх смертних матерів вони успадкували людську кінечність, а від божественних батьків – надлюдські силу, красу, вміння тощо. Питання їх походження чи претензія на напівбожественний статус (як у міфології Геракла, Персея та ін.) передбачали виконання певної ініціаційної програми – здійснення місії чи подвигу, коли, окрім підтвердження свого «героїзму», вони здобували і владу.

<sup>69</sup> Див. : Соколовська Ж. А. П. Чехов и Ги де Мопассан: национальное своеобразие малой прозы: дис. ... канд. филол. наук 10.01.03. Новгород, 2005. 194 с.

Тоді як у літературі античності мотив знайденої нешлюбної дитини або пошук її фактичних батьків перетворився на один із традиційних у комедії – новоаттичний (Менандр «Третьський суд»), а потім і в римській (Теренцій «Свекруха») – та в давньогрецькому романі (Лонг «Дафніс і Хлоя»), де тлумачився в гумористичній тональності з майже обов'язковою щасливою розв'язкою.

З утвердженням християнства як державної релігії суспільству впродовж багатьох століть не вдавалося поєднати суворий осуд порушників статевої моралі з гуманним ставленням до ні в чому не винних дітей. Тож у середньовічній літературі запанувала драматична інтерпретація мотиву бастарда як дитини, яка несе на собі печать батьківського гріха – народженого поза освяченим церквою, тобто «поза законом» шлюбом. Натомість у творах Ренесансу суголосно з антропоцентричною доктриною доби мотив нешлюбної дитини стає конструктором сатири на релігійні та соціальні забобони, а також перетворюється на матеріал для пародіювання ідеї непорочного зачаття у творах антиклерикальної тематики (скажімо, в епопеї «Гаргантюа і Пантагрюель» Ф. Рабле чи «Декамероні» Дж. Боккаччо) або ж розкривається в контексті теми боротьби за владу (як у трагедіях В. Шекспіра «Король Лір», «Макбет» та ін.).

У XVIII ст. у результаті обуржуазнення відбуваються зміни в інституті шлюбу, а відтак формується тип сім'ї з новими функціями, зовнішніми і внутрішніми зв'язками. Письменники інтерпретували мотив бастарда крізь призму просвітницьких ідей свободи, рівності і братерства (Г. Філдінг «Історія Томаса Джонса, знайди», Й.В. Гете «Фауст», Дідро «Черниця», Вольтер «Кандід» та ін.). Як частина антифеодальної критики цей мотив переплітався з настановами щодо створення нової моделі родини із взаємними почуттями, менш авторитарної і патріархальної, більш емансипованої в питаннях інтимних стосунків, більш відповідальної за виховання і долю дітей.

У літературі романтизму бастард – це один із варіантів відчуженого героя. Походження є знаком його «інакшості», джерелом самотності і страждань (Н. Готорн «Багряна літера», В.

Гюго «Собор Паризької Богоматері» та ін.). Нерідко поєднуючись із фаталістичними, мотив нешлюбної дитини посилює символічну конотацію відчуженого людьми і Богом. Чи не найактивніше його опрацьовували письменники-реалісти, надавши цьому мотивові гостроти трагедії індивідуальної і трагедії суспільної. У реалістичній інтерпретації трагічна доля нешлюбної дитини – це докір суспільству, його подвійній моралі, жорстокості (В. Гюго «Знедолені», О. Дюма «Граф Монте-Крісто» та ін.).

В. Бячкова, розглядаючи феномен *Nobody's child* – образ незаконнонародженого в англійській літературі – наголошує на специфіці його тлумачення у вікторіанську добу<sup>70</sup>. Герой-бастард уже власне фактом свого народження «поза сім'єю» не вписувався в концепцію тогочасного суспільства з його культом родини і шлюбу, з одного боку, і класово структурованого, з другого. Водночас цей образ опинявся в центрі уваги письменників, які виступали за право людини на щастя і благополуччя незалежно від статі, віку й соціального статусу<sup>71</sup>. Узгоджуючи ідеологічні канони й почасти літературну традицію з власними переконаннями, письменники зазвичай зображували героя-бастарда як «слабкого» фізично, психологічно тощо, але (особливо в кризу вікторіанства) здатного цю слабкість перебороти («Холодний дім» Ч. Дікенса, «Розум і почуття», «Емма» Джейн Остін, «Тесс із роду Д'Ербервіллів» Т. Гарді, «Жінка в білому» В. Коллінза, «Рут» Е. Гаскелл та ін.). Отже, цей мотив ставав частиною критики забобонів суспільства, яке нав'язало «слабкість» такій дитині як наслідок нешлюбного народження.

Мопассан, на відміну від попередників, чи не найгрунтовніше розробив мотив бастарда. Наступництво традиції, подолання «статичності» реалізму, залучення естетики і художньої практики натуралізму, зумовлені потребою автора відобразити сучасний йому процес розкладу традиційного інституту шлюбу і

<sup>70</sup> Бячкова В. Образ незаконнонародженого в викторианской литературе // Мировая литература в контексте культуры. 2014. №3(9). С. 16–23.

<sup>71</sup> Shutt N. J. L. *Nobody's child. The theme of illegitimacy in the novels of Charles Dickens, George Eliot and Vilkie Collins.* The University of York department of English and Related Literature, 1990. 297 p.

материнства, стали засадами об'єктивного характеру, які активізували багатовекторне тлумачення мотиву. Серед суб'єктивних – автобіографічний чинник: це і вперше висловлене Р. Дюменілем припущення щодо Г. Флобера як імовірного батька Мопассана, не підтверджене, але й не заперечене до сьогодні, і опублікована в «Еклер» вже по смерті письменника інформація про його трьох нащадків. Якщо сприйняти це за факти біографії, то Мопассан перебував, так би мовити, по обидва боки цієї проблеми, що визначило і затребуваність мотиву, і широкий діапазон його інтерпретації.

Про підвищений інтерес Мопассана до теми бастарда вів свого часу мову В. Пащенко, наголошуючи, що «не раз його персонажі – академіки, чиновники, рантьє – із страхом і подивом вдивляються у своїх нешлюбних дітей, кинутих ними колись напризволяще»<sup>72</sup>. А Роже Бісмут у ґрунтовному дослідженні «Теоретичні аспекти новел Гі де Мопассана» зауважив, що саме новели, «які заторкують і стосуються теми незаконної дитини», є новаторськими в доробку письменника<sup>73</sup>. Погоджуємось із цією думкою, адже мова не про тематичне новаторство, а про встановлену автором призму, крізь яку він аналізує проблему бастарда в кількох площинах – соціальній, моральній, психологічній, філософській. Гіпотетична ієрархія цих площин вивершується, на наш погляд, мопассанівським тлумаченням безбатченка символом людини сучасного світу, яка не має (не знає) батька-Бога. Відсутність батька, який, за З. Фрейдом, є представником Бога, діяльним, організовуючим первнем, першоосновою сім'ї, що забезпечує сімейне, родове життя, наступництво поколінь, тобто цілісність світу, – це авторська метафора світовідчуття людини на порозі *fin de siècle*, від якої відвернувся «Батько»-Бог.

Множинність тлумачення і поліфункціональність мотиву бастарда ілюструють різні авторські стратегії включення його у

---

<sup>72</sup> Пащенко В. Мопассан-новеліст // Мопассан де Г. Перший сніг. Київ : Дніпро, 1985. С. 10.

<sup>73</sup> Бісмут Р. Теоретичні аспекти новел Гі де Мопассана // Наукові записки. Серія: Літературознавство, 2014. №41. Тернопіль, 2014. С. 212.

тканину тексту та ідейно-змістового наповнення, на основі яких виокремлюємо 1) новел з мотивом-тлом, 2) із лейтмотивом нешлюбної дитини; 3) новели, де історія бастарда стає центральною темою. Перша група – це твори, у яких нешлюбної дитини як персонажа немає: це або «передісторія» бастарда («Зізнання»), або смерть дитини при пологах («Мушка»), або ж у творі маємо фіктивне повідомлення про нешлюбну дитину («Марна краса»). Увага автора зосереджена на долі тієї, що здійснила переступ – майбутньої матері. У новелі «Зізнання» (зб. «Казки дня і ночі») мотив вагітності дочки заможних фермерів як своєрідний пролог до мотиву бастарда знайде епілог у малопривабливому шлюбі, який, можливо, влаштують батьки. Щоправда (і в цьому гірка іронія твору!), до того часу фермерська родина і далі безоплатно їздитиме на ярмарок, бо саме кучер і є батьком майбутньої дитини. Драматично-іронічна тональності притаманна і розповіді про матір бастарда в новелі «Мушка» (зб. «Марна краса»), де ймовірним батьком нешлюбної дитини може бути будь-хто з п'яти коханців легковажної дівчини. Наївні мрії Мушки про майбутнє сина, а потім щирі ридання через його втрату миттєво змінюються радістю від обіцянки одного з коханців «зробити нову дитинку». Так Мопассан констатує, що материнство, як і батьківство, перестають сприйматись за священний обов'язок. Тоді як у титульній новелі збірки «Марна краса» задум автора видається ширшим: письменник сплітає в один вузол і соціальну проблематику (шлюб за домовленістю, право жінки розпоряджатися своїм тілом), моральну (подружні взаємини, стосунки батьків і дітей), і естетичну (цінність і марнота краси). Остання підтверджує спостереження І. Підгаєцької щодо притаманної французькій літературі кінця XIX ст. естетичної домінанти, зумовленої класичною традицією<sup>74</sup>. Так, у «Марній красі» графиня де Маскаре страждає від безпідставних ревнощів і брутальності чоловіка, який, на її думку, намагається знищити її красу і молодість, змусивши народити сімох дітей упродовж 11 років. Це спричинило глибоке розчарування в материнстві й

<sup>74</sup> Див. Подгаецкая И. О французском классическом стиле // Подгаецкая И. Избранные статьи. Москва : ИМЛИ РАН им. А.М.Горького, 2009. 592 с.

сумніви в любові батька до дітей, яких, вона вважає, чоловік любить як свої перемоги над нею. Доведена до відчаю, графиня витончено помщається чоловікові, повідомляючи, що вони виховують нешлюбну дитину. Коли після 6 років дружина зізнається графові, який всі ці роки жив із почуттям зрадженого і марно намагався дізнатись, хто із його дітей бастард, що ніякої зради не було, це відкриття стало для нього справжнім катарсисом. У дружині він починає бачити не лише жінку, призначену *«для продолжения его рода, но странное и таинственное порождение всех сложных желаний, накопленных в нас веками, отвращенных от своей первоначальной и божественной цели, блуждающих на путях к непостижимой, неуловимой и лишь угадываемой красоте...»*, *«статую из живой плоти, возбуждающую не только чувственную любовь, но и духовные стремления»*<sup>75</sup>. Таким чином, у «Марній красі» історія бастарда перетворюється на мотив помсти за заснований на нелюбові шлюб і водночас відіграє роль мотиву викриття істини. Вважаю, що подвійна функція мотиву, карколомні повороти сюжету, полеміка щодо питань краси і призначення жінки і, власне, дискусійний характер проблеми зближують новелу зі зразками інтелектуальної драми, що саме тоді зароджувалась і набувала потужності в європейському літературному просторі.

Серед творів другої групи, де мотив нешлюбної дитини є лейтмотивом, виокремлюємо дві підгрупи: у новелах першої («Матір потвор», «Правдива історія», «Син») спільним є показ драматичної долі бастардів – жертв свавілля і жорстокості, винуватцям яких не відоме каяття; у творах другої поява нешлюбної дитини кардинально змінює життя її батьків, відтак саме їхні вчинки й емоційні реакції перебувають у центрі оповіді.

У новелах першої підгрупи мотив бастарда і виконує сатиричну функцію, і витворює символічний підтекст твору. Так, у «Матері потвор» (зб. «Туан») фізичне і розумове каліцтво нешлюбних дітей є наслідком моральної потворності суспільства, у якому вони народженні. Хоча основна увага автора спрямована

---

<sup>75</sup> Мопассан де Г. Полное собрание сочинений : В 12-ти т. Москва : Правда, 1958. URL: [http://mopassan.krossw.ru/html\\_mp/mopassan-bk01\\_bespol-ls\\_1.html](http://mopassan.krossw.ru/html_mp/mopassan-bk01_bespol-ls_1.html)

на матір-злочинницю, що зумисно народжує дітей-калік, щоб продавати їх потім в паноптикуми, згадка про першу дитину певною мірою є поясненням, що спричинило жакливу «комерцію» цієї «напівтварини-напівжінки». Своє перше дитя вона скалічила, намагаючись приховати нешлюбну вагітність: *«Желая во что бы то ни стало скрыть свое несчастье, она с помощью особого корсажа, который сама придумала и смастерила из веревок и дощечек, стала туго стягивать себе живот. Чем больше он раздувался под напором растущего ребенка, тем сильнее стягивала она это орудие пытки, терпя страшные муки, но мужественно перенося боль, всегда улыбающаяся и гибкая, не подавая и вида, не возбуждая никаких подозрений»*<sup>76</sup>. Після народження дитини зі спотвореним тілом матір, охрестивши «чортицею», вигнали з роботи і тим самим прирекли на жебрацтво і проституцію. А коли знайшлися покупці на це скалічене дитя, бажання мати надійну ренту заглушило всі інші людські почуття жінки. Так ганебний попит породив ще більш ганебну пропозицію: 11 скалічених дітей приносять своїй звіро-матері стабільний заробіток, частиною якого вона, припускає оповідач, ділиться з їхніми батьками. Проте несподіваний фінал новели переадресовує читача ще до однієї «матері потвор»: вродлива і багата парижанка, щоб не зіпсувати вагітністю фігуру, носить корсети і в такий спосіб також свідомо калічить своїх дітей. Автор змушує читача зіставити вчинки обох жінок і замислитись над питанням, хто ж із них напівтварина-напівжінка. Ще один аспект цієї новели криється в образі мандрівного цирку, куди продає своїх свідомо скалічених дітей героїня новели. І хоча автор зумисне не зображує її романтичною лиходійкою, а навпаки – підкреслює трагедію сучасного життя «буденністю» її вчинків, образ паноптикуму набуває символічного значення «чужої» і «ворожої» території, що розростається до космічних масштабів. У такий спосіб Мопассан виходить на важливу для літератури ХХ ст. проблему відчуження людей у суспільстві і їхньої самотності в жорстокому світі.

<sup>76</sup> Мопассан де Г. Полное собрание сочинений : В 12-ти т. Москва : Правда, 1958. URL: [http://mopassan.krossw.ru/html\\_mp/mopassan-bk01\\_bespol-ls\\_1.html](http://mopassan.krossw.ru/html_mp/mopassan-bk01_bespol-ls_1.html)

Натомість у новелі *«Правдива історія»* (зб. *«Казки дня і ночі»*) моральною потворою є дворянин Варнето, який за ціну коня купує молоду служницю Розу. Його дивує сила її відданості, яку він пояснює нешлюбним походженням: *«Она, наверно, родилась от какой-нибудь прислуги, согрешившей с баринном»*<sup>77</sup>, натякаючи, що шляхетні пориви могли дістатись дівчині у спадок лише від невідомого батька. Але Роза, як і її мати, вагітніє від пана, а той, щоб приховати народження бастарда, змушує її вийти заміж за деспотичного і жадібного селянина, пообіцявши йому за це ферму. За рік після весілля Роза гине через насильство чоловіка і знущання свекрухи, а через тиждень умирає і її дитина. Глибину аморальності Варнето автор підкреслює в розмові, де той проводить паралель між вірністю своєї собаки, що померла від туги, коли він продав її, і долею Рози.

Історія бастарда є лейтмотивом і новели *«Син»* (зб. *«Оповіді вальдшнепа»*). У молоді роки майбутній академік згвалтував юну служницю трактиру, де зупинився на ніч. А через 30 років дізнався, що вона померла при пологах, залишивши сина-каліку. Вигляд і доля сина вразили й налякали академіка. Так і не відкрившись синові, з того часу він щороку приїздить на місце скоєного злочину і на відстані спостерігає за сином-конюхом. Психологізм новели підсилений образом сну, у якому син переслідує горе-батька на очах у колег, а потім, перетворившись на собаку, кусає. Так Мопассан розкриває справжні мотиви запізнілого «каяття» героя – страх перед викриттям і жаль-зневага до сина. Характерно, що в першому варіанті новела мала назву *«Невідомий батько»*, але в остаточному автор переакцентує увагу на бастарда, хоча оповідачем зробив того, кого не може назвати батьком. Символічним видається те, що персонаж є високоосвіченою людиною, яка, проте, сповідує цинічну філософію, за якою немає мужчини, у котрого не було б неведомих йому дітей. Разом із тим тут виявляється і відзначена Ж. Соколовською тенденція, притаманна тогочасній французькій

---

<sup>77</sup> Мопассан де Г. Полное собрание сочинений : В 12-ти т. Москва : Правда, 1958. URL: [http://mopassan.krossw.ru/html\\_mp/mopassan-bk01\\_bespol-ls\\_1.html](http://mopassan.krossw.ru/html_mp/mopassan-bk01_bespol-ls_1.html)



літературі: поступове психологічне й інтелектуальне здрібнення, «обміщання» героя<sup>78</sup>. Академічний статус «батька» контрастує з його антигуманною теорією, подібною до уявлення про «слабкість» бастардів у вікторіанській літературі: *«Ну, так уверены ли вы, друг мой, <...> что у вас где-нибудь на улице или на каторге нет шалопая-сына, обкрадывающего и убивающего честных людей, то есть нас с вами, что у вас нет дочери, живущей в каком-либо притоне или – если ей повезло и она была покинута матерью – служащей кухаркой в какой-нибудь семье? <...> Воры, бродяги – словом, все отверженные люди, в конце концов, – наши дети. И еще наше счастье, что не они наши отцы, потому что ведь эти негодяи, в свою очередь, производят на свет детей!»*<sup>79</sup>. «Доручивши» героєві озвучити думку переважної більшості своїх сучасників, Мопассан наголошує на сприйнятті нешлюбних дітей як буденного факту, щоб через таку «зумисну прозаїчність» посилити трагізм героя-бастарда.

Друга підгрупа новел із лейтмотивом нешлюбної дитини – це твори, у яких поява дитини безповоротно змінює життя персонажів у таких координатах, як «бідність – багатство», «життя – смерть». В одному випадку, як у новелі «Спадок» (зб. «Міс Гаррієт»), народження дитини (саме такою була умова покійної тітоньки дружини) відкриває шлях до багатства і розкошів. Заради грошей *«охваченный смятением, одержимый смутными и противоречивыми чувствами, снедаемый жаждой роскоши и глухой яростью, затаенным стыдом и трусливой ревностью»*<sup>80</sup> чоловік приймає той факт, що його донька насправді є дитям колеги. Так, спокусившись на обіцяний посаг, а потім і на народження бастарда, Лезабль, по суті, стає двійником тітоньки, чий мільйонний статок – результат багаторічної жорсткої економії і більш ніж легковажної юності. Якщо Лезабль у «Спадку» – типовий мопассанівський антигерой без почуття гідності, то в

<sup>78</sup> Див. : Соколовская Ж. А. П. Чехов и Ги де Мопассан: национальное своеобразие малой прозы: дис. ... канд. филол. наук 10.01.04. Новгород, 2005. 194 с.

<sup>79</sup> Мопассан де Г. Полное собрание сочинений : В 12-ти т. Москва : Правда, 1958. URL: [http://mopassan.krossw.ru/html\\_mp/mopassan-bk01\\_bespol-ls\\_1.html](http://mopassan.krossw.ru/html_mp/mopassan-bk01_bespol-ls_1.html)

<sup>80</sup> Там само.

новелі «Малюк» (зб. «Казки дня і ночі») аналогічна ситуація спричинює кардинально іншу реакцію героя, який діє за «романтичною» схемою: рано овдовівши, Лемоньє всю свою любов віддає дитині. І коли під час сцени, яку Лемоньє влаштував няньці за недогляд, він дізнається, що його син – дитина іншого і про це знає все місто, то кінчає життя самогубством. Розчарування в коханій дружині й почуття враженого самолюбства виявилися сильнішими за обов'язок, то ж важко сказати, хто викликає більше співчуття – самогубець чи залишений напризволяще малюк. Долучивши мотив почуттів зрадженого чоловіка, Мопассан прагне викрити модель сім'ї, збудованої на обмані, що стала неприйнятною для героя.

Найбільш чисельна і різноваріантна група новел, де історія нешлюбної дитини є центральною темою. У ній виокремлюємо кілька підгруп. Перша репрезентована творами «Маслиновий гай» і «Батьковбивця», де бастарди стають катями своїх батьків, а отже, мотив нешлюбної дитини поєднується з мотивом помсти. Так, у новелі «Маслиновий гай» (зб. «Марна краса») життя священика Вільбуа руйнує поява нешлюбного сина. Колись ще барон де Вільбуа пережив зраду коханки, і тільки зізнання (як пізніше виявилось, брехливе) про те, що вона чекає дитину від іншого, врятувало їй життя. Барон звертається до релігії і своє навернення до Бога пояснює спробою витіснити любов до зрадливої коханки «містичною любов'ю». Але коли через 25 років до шанованого в селищі кюре приходить волоцюга, який вимагає визнати, що він його син, Вільбуа усвідомлює, що почуття зрадженого весь цей час жили у його серці. Але ще більший жах викликає в ньому новоявлений син: *«Скорбь овладела его душой, невыразимое, мучительное, тягостное чувство, подобное вновь вспыхнувшему угрызению совести. Кое-что он начинал понимать, об остальном догадывался и вновь видел перед собой грубую сцену расставания. Только для спасения жизни, под угрозой оскорбленного мужчины бросила ему женщина, лживая и коварная самка, эту ложь. И ложь удалась. А от него родился сын, и вырос, и стал этим грязным проходимцем с большой дороги, от которого несет*

пороком, как несет животным запахом от козла»<sup>81</sup>. Коли син Вільбуа, на совісті якого виявилось не одне загублене життя, почав вихвалитись своїми злочинами, священник усвідомлює, що «между этим человеком и собою он уже ощущал грязь той моральной клоаки, которая для некоторых душ равносильна смертельному яду»<sup>82</sup>. Фінал твору відкритий: селяни виявляють у кімнаті п'яного волоцюгу і священника з перерізаним горлом. Автор залишає на розсуд читачеві вирішувати: чи це злочин нешлюбного сина Вільбуа, чи священник сам виніс собі вирок. У тексті новели виразні християнські алюзії: назва «Маслиновий гай» відсилає до одного з найдраматичніших епізодів Євангелія, коли після таємної вечері Христос молився і оплакував свої майбутні страждання серед маслинових дерев Гетсиманського саду. У новелі барон Вільбуа у віці 32 років, близькому до віку Христа, прийняв духовний сан; покинувши Париж, він живе у провансальському селі, оточеному маслиновим гаєм; у момент зустрічі з сином його проймає почуття тривоги як «перед обличчям невідомого ворога», а коли син наполягає на визнанні, священник відгороджується «біблійним жестом відчаю». Християнський інтертекст новели не лише органічне «тло» для зображення героя-священнослужителя, а й акцент на моральній проблематиці гріха і спокути.

Так само розплатою за гріхи вважає смерть своїх батьків герой новели «Батьковбивця» (зб. «Казки дня і ночі»). Центральним епізодом твору є його зізнання під час суду. Молодий столяр Жан Луї, на прізвисько Буржуа, боячись, що його судитимуть як божевільного чи жертву політичних ідей та пояснює свій вчинок: «Вы назовете это отцеубийством! Но разве можно считать моими родителями этих людей, если сами они считали меня отвратительным бременем, ужасающим, постыдным пятном, если мое рождение было для них несчастьем, а моя жизнь грозила им позором? Они искали эгоистического наслаждения, а у них родился нежеланный ребенок. Они

<sup>81</sup> Мопассан де Г. Полное собрание сочинений : В 12-ти т. Москва : Правда, 1958. URL: [http://mopassan.krossw.ru/html\\_mp/mopassan-bk01\\_bespol-ls\\_1.html](http://mopassan.krossw.ru/html_mp/mopassan-bk01_bespol-ls_1.html)

<sup>82</sup> Там само.

устранили этого ребенка. Наступил и мой черед устранить их»<sup>83</sup>. Мопассан знову залишає відкритий фінал, звертаючись до читача із запитанням: «Якби ви вчинили, якби були членами суду, із цим батьковбивцею?».

Друга підгрупа – це новели про готовність чи не готовність батьків бастарда пройти хресний шлях спокути і допомогти своїм нешлюбним дітям («Дитя», «Покинутий», «Батько», «Дюшу»). У новелі «Покинутий» (зб. «Іветта») пан д'Апреваль і його колишня коханка вирушають на ферму, щоб побачити залишене 40 років тому на виховання чужим людям дитя своєї пристрасті. Мати бастарда, що так і не мала більше дітей, була вражена, побачивши перед собою спрацьованого грубого фермера. «Так ось що ви зробили з нього!...» – кинула вона колишньому коханцеві. Але не менш приголомшений пан д'Апреваль «виправдовується», що ферма коштує вісімдесят тисяч франків і «не всякий капіталіст забезпечує так свого сина». Холодний розрахунок і турбота про репутацію здолали муки сумління: колишні коханці повертаються до свого звичного життя.

Якщо в новелі «Син» оповідач так і не став справжнім батьком своїй дитині, то у творі «Батько» (зб. «Казки дня і ночі») Мопассан порушує питання, хто насправді є батьком – біологічний чи той, хто любить і турбується про дитину. Коли юна Луїза, що втекла від нудного і, як їй здавалося, сірого провінційного життя, до Парижа, завагітніла від свого коханця, той покинув її напризволяще. Але коли через роки, так і не створивши власної сім'ї, Франсуа зустрів щасливу у шлюбі Луїзу, то відчув усю глибину страждань через любов до свого/не-свого сина: «<...> он терпел тяжкие муки, снедаемый отцовской нежностью, в которой было и раскаяние, и ревность, и зависть, и потребность любви к своему детенышу, вложенная природой в каждое живое существо»<sup>84</sup>. У Франсуа прокидається людина, але справжнім батьком його дитині вже став чоловік Луїзи. Він великодушно дозволяє Франсуа побачитись із сином. Каяття як висока ціна за

<sup>83</sup> Мопассан де Г. Полное собрание сочинений : В 12-ти т. Москва : Правда, 1958. URL: [http://mopassan.krossw.ru/html\\_mp/mopassan-bk01\\_bespol-ls\\_1.html](http://mopassan.krossw.ru/html_mp/mopassan-bk01_bespol-ls_1.html)

<sup>84</sup> Там само.

виявлений у молодості егоїзм і безвідповідальність – це те, що залишається Франсуа: поцілувавши збентеженого хлопчика, він *«втікає, як злодій»*<sup>85</sup>. Так само і барон де Мордіан у новелі *«Дюшу»* (зб. *«З лівої руки»*), лише зістарившись, починає все частіше думати про свого нешлюбного сина, якому він, щоправда, таємно допомагав матеріально, але так ніколи і не бачив. Барон мріє дожити віку в родині сина, вважаючи, що як благодійник має на це повне право. Але син із промовистим прізвиськом Дюшу (жарт барона, який записав сина «капустяним», тобто «знайденим у капусті»), розчарував батька. Мопассан посилює негативну реакцію барона через протиставлення нюхових (аромат колишньої коханки і часниковий дух усієї родини Дюшу) та звукових образів: *«И барону слышались два голоса: один – далекий и нежный, слабый и печальный – голос покойницы, шептавшей: "Любимый мой", и другой – звонкий, тягучий, отвратительный, который кричал: "Папашка", как кричат "Держите его", когда вор убегает по улице»*<sup>86</sup>. Авторська оцінка вчинку героя виявляється в аналогічному з новелою *«Батько»* порівнянні зі злодієм.

Інша підгрупа – це новели, де історії бастардів стають перевіркою головних героїв на людяність. У цій підгрупі такі новели, як *«Історія однієї наймички»* (зб. *«Заклад Тельє»*), у якій звичайна неосвічена наймичка самовіддано любить свою нешлюбну дитину; *«Симонів тато»* (із цієї ж збірки), де молодий сільський коваль, зневажаючи осуд односельців, стає татом безбатченкові. А в новелі *«Батько і син Ото»* (зб. *«З лівої руки»*) молодий фермер Ото після смерті свого батька щиро, від усього серця допомагає бідній дівчині, батьковій коханці, і їхній нешлюбній дитині. В останніх двох нетипова для мопассанівських новел щаслива розв'язка близька до казкової фабули з чарівним помічником, який приходить на допомогу скривдженому. У цих творах, вважаю, продемонстровано інший – не комічний чи сатиричний (як у *«Нормандському жарті»*, *«Сабо»*, *«Звіркові дядечка Більмома»* та ін.) ракурс, укорінений у французьку

<sup>85</sup> Мопассан де Г. Полное собрание сочинений : В 12-ти т. Москва : Правда, 1958. URL: [http://mopassan.krossw.ru/html\\_mp/mopassan-bk01\\_bespol-ls\\_1.html](http://mopassan.krossw.ru/html_mp/mopassan-bk01_bespol-ls_1.html)

<sup>86</sup> Там само.

національну традицію анекдотичного зображення селян, а піднесений (тут згадується зауваження П. Топера, що «поняття “трагічне” традиційно нерозривно пов’язане з “піднесеним”»<sup>87</sup>): саме людяність і безкорисливість Сімона чи Ото, за великим рахунком, рятує майбутнє маленьких бастардів. Якщо взяти до уваги, що так само пафосно Мопассан інтерпретує образи селян, які виявляють силу духу і незламну мужність в екстремальних обставинах, у новелах про франко-пруську війну («Тітка Соваж», «Дядько Мілон» та ін.), то вчинки Сімона і Ото з оцінного погляду сприймаються своєрідним подвигом в умовах «щоденної війни» в середовищі, «окупованому» боротьбою за виживання, прагненням збагатитись за будь-яку ціну, керованому патріархальними забобонами. На спокуту провини здатен і герой новели «Дитя» (зб. «Місячне сяйво»), який у свою шлюбну ніч дізнається, що колишня коханка, народивши дитину, помирає і просить про останнє побачення. Жак дотримує обіцянки: він забирає новонародженого сина, а молода дружина погоджується виховувати його. На таку щасливу розв’язку Мопассан налаштовує читача в експозиції новели, розповідаючи про щирі почуття, які з’єднали Жака і його наречену в шлюбі, а отже, допомогли знайти правильне вирішення складної життєвої ситуації.

Таким чином, у мопассанівській інтерпретації мотиву бастарда поєдналися загальні тенденції його побутування у світовій літературній традиції та індивідуальне авторське прочитання, зумовлене осмисленням таких актуальних для доби порубіжжя питань, як трансформація моделі родини, інтерес до теорії спадковості, посилення атеїстичних настроїв, наростання розчарування в системі традиційних соціальних і моральних вартостей тощо.

Мотив бастарда конструює авторську концепцію особистості і слугує площиною перетину інших типових для малої прози французького письменника мотивів. На основі його ролі у

---

<sup>87</sup> Див. *Топер П.* Трагическое в искусстве XX века // Вопросы литературы. 2000. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2000/2/toper.html>

структурі твору та ідейно-тематичному змісті запропонована типологія новел з оприявленням мотиву нешлюбної дитини, який тлумачиться Мопассаном у соціальному, психологічному та метафорично-символічному сенсах: новели з мотивом-фрагментом, із лейтмотивом бастарда і група творів, де мотив нешлюбної дитини перетворюється на центральну тему. Перспективним вважаю аналіз еволюції мотиву бастарда за збірками новел різних років або ж компаративне дослідження функціонування цього мотиву в новелістиці і романах Мопассана, де в останніх з'являються нові аспекти в його інтерпретації: мати бастарда стає покровителькою і рятівницею головної героїні («Життя»), справжній (визнаний) син виявляє невірність матері і звинувачує її в народженні нешлюбного молодшого брата («П'єр і Жан») тощо. А отже, досягнення материка на ім'я «Мопассан» триває.

### **АНТИЧНИЙ ІНТЕРТЕКСТ МОТИВУ КОХАННЯ КРИЗЬ ПРИЗМУ ТАНАТОЛОГІЇ: ДВІ ВЕРСІЇ ГІ ДЕ МОПАССАНА**

Гі де Мопассана важко назвати письменником, у творчості якого античність має системний та експліцитний вияв. Але, як відомо, найбільш відкритою для рецепції, трансформації і засвоєння міфологічна свідомість стає в кризові історичні періоди. Тож навіть імпліцитне звернення майстра французької психологічної прози до античної міфології і ширше – до античної культурної спадщини – засвідчує спроби, з одного боку, запропонувати завдяки рухливості й диференційованості міфосвідомості її нове тлумачення, з другого, наголосити на неперехідності питань античності-як-тексту для покоління читачів доби *fin de siècle*. Особливо це показово в розробці традиційної тематичної зв'язки «кохання – смерть». Із-поміж багатьох творів французького письменника, присвячених цій темі, для дослідження обрано новели «Могильниця» і «Покійниця». У них, вважаю, втілені інваріанти характерної для творчості Мопассана інтерпретації цієї тематики як амбівалентної, підтекст якої

формують переосмисленні в модерністському дусі античні міфологеми і філософеми. Тож ці новели тлумачимо двома авторськими версіями танатологічного прочитання мотиву кохання крізь призму рецепції античності-як-тексту.

Ступінь наукового вивчення художньої спадщини Мопассана, що вже більше як століття триває і на батьківщині письменника, і за її межами (зокрема дослідження російських літературознавців Ю. Даниліна, В. Лозовецького, І. Климець, О. Флоровського, В. Єрофєєва, Т. Євніної та ін.; українських дослідників В. Пашенка, М. Ткачука, Н. Яцків та ін.) надзвичайно високий. Так само активно вивчається і взаємозв'язок кохання і смерті як окрема тема у світовій літературі. Серед останніх праць у нашому літературознавстві студія Віри Гуменної і Руслани Мельникової «Ерос і Танатос у контексті європейської літератури»<sup>88</sup>, де дослідження здійснено на прикладі різножанрових текстів української і західноєвропейської літератур. І хоча серед обраних для аналізу творів немає Мопассанових, підвищений інтерес французького письменника до двох головних станів людини і їх трагічного зв'язку відповідав його прагненню осмислити основні властивості природи людини і її зумовлених часом деформацій. Розробляючи цю тему, Мопассан апелює до міфу (і насамперед античного) як психобіологічної схеми, що надає значимості і спрямованості почуттям, і в такий спосіб не лише йде за національною художньою традицією рецепціювання античності-як-тексту, а і визначає тенденції літератури порубіжжя, для якої різні форми міфотворчості були націлені насамперед на осмислення філософської та естетичної проблематики, у колі яких обертаються питання кохання і смерті.

Відомий вислів А. Маслоу, що напевно чи люди були б здатні пристрасно кохати, якби знали, що ніколи не помруть. Так американський психолог акцентував на прямій залежності глибини кохання і глибини усвідомлення своєї кінечності. Цю думку унаочнює прикладами з античності інший американський психолог Р. Мей, зауважуючи, що в стародавній міфології

---

<sup>88</sup> Див. Гуменна В., Мельникова Р. Ерос і Танатос у контексті європейської літератури // Проблеми сучасного літературознавства. Вип. 19. 2014. С. 51 – 59.



неозброєним оком видно відсутність пристрасті у стосунках богів, бо вони безсмертні, і те, наскільки вони (стосунки) жвавішають (чи то «оживають»), якщо це пристрасть між богами і смертними. Принагідно зауважимо, що такі стосунки завжди, за винятком історії Амура і Психеї, закінчуються катастрофою – розлукою, тобто «маленькою» смертю, чи смертю реальною. Тож важко не погодитись із Р. Меєм, що наше відчуття смертності «не тільки збагачує кохання, але й породжує його»<sup>89</sup>. Саме антична міфологія запропонувала основні інваріанти теми «кохання – смерть», які дістали подальший розвиток у світовій літературі, закріпившись у різноманітних моделях: смерть як покарання за почуття (майже всі історії кохання безсмертних зі смертними, які пізніше трансформуються в мотив соціальних перешкод між закоханими) і кохання, яке перемагає смерть (історія Орфея і Евридіки); смерть, яка єднає закоханих, бо життя цього зробити в не силі (кохання Пірама і Тісби – літературних «предків» Ромео і Джульєтти); смерть-метаморфоза як порятунком від небажаного почуття (Дафна – Аполлон, Сірінга – Пан) і спільна смерть як винагорода за вірність у коханні (Філемон і Бавкіда) тощо. Змістова амбівалентність тематичної зв'язки «кохання – смерть» «запрограмована» в міфології подвійним тлумаченням Ероса як однієї з чотирьох могутніх світотворчих стихій і образом Ерота – вічної дитини та відображена в символіці отруєних стріл, що несуть або смерть, або блаженство зцілення. У «Теогонії» Гесіод узагальнив це спостереженням, що Ерос руйнує, щоб творити. Надалі чим більше література (особливо романтична) усвідомлювала могутню силу кохання, тим міцнішало і поглиблювалося усвідомлення неунікності смерті. Будь-яка форма любові, як зауважував М. Уваров, визначається ступенем наявності в ній слова «смерть»<sup>90</sup>.

У Мопассана тематична зв'язка «кохання – смерть» має широкий діапазон тлумачень, які перегукуються з міфологічними:

<sup>89</sup> Мей Р. Любовь и воля. Москва : Рефл-бук. К. : Ваклер Винтаж, 2007. С. 43.

<sup>90</sup> Уваров М. Любовь и смерть в философско-музыкальной мистерии серебряного века // Фигуры Танатоса: Тема смерти в духовном опыте человечества. Философский альманах. 5-ый спецвыпуск. 1995. №5. С. 21.

смерть як винагорода за муки кохання; смерть, яка відкриває істину, тобто перетворює життя-сон на повноцінне життя; усвідомлення смерті, яке посилює готовність до кохання і зворотне – передчуття смерті загострюється через усвідомлення кінечності кохання тощо. Обрані для аналізу новели «Могильниці» (у російському перекладі «Плакальщицы») і «Покійниці», окрім спільного семантичного поля назв, пов'язаних із темою смерті, об'єднує і мотив кохання, і спільний художній простір, у якому розгортаються події – кладовище. Спільним, вважаю, є і античний «слід», який імпліцитно формує філософсько-алегоричний підтекст новел.

У новелі «Могильниці» (1891, друге видання зб. «Заклад Тельє») оприявлюється не раз апробована автором наративна модель, коли оповідач відтворює події, побачені або почуті ним у колі друзів, такий собі «Декамерон» по-мопассанівськи. У «Могильницях» оповідачем є старий холостяк Жозеф де Гардон, *«що жив типовим, яскраво-паризьким, фантастичним та химерним життям»*<sup>91</sup>. Він розповідає про свій стрімкий і короткочасний роман із молодою вдовою (*«могильною коханкою»*, – зауважує Жозеф, бо зустрів її серед могил), але, як потім з'ясувалось, знайомства на Монмартрському кладовищі для неї – це частина задуму, щоб знайти чергового коханця. Тому для оповідача жінка стає *«могильною мисливицею»*, пригода з якою змушує поставити питання, хто ж вона насправді. Жозеф де Гардон вагається дати однозначну відповідь, то осуджуючи поведінку коханки як соціальне явище (*«... чи це просто собі повія, що вигадала новий спосіб – ловити серед могил засмучених чоловіків, які приходять сюди оплакувати своїх жінок або коханок з неостиглими ще спогадами про обійми й нестоїчі? І чи одна вона, чи багато їх отаких? Чи це певна професія? Може, для них кладовище є тим, чим для інших тротуар? Могильниці!»*<sup>92</sup>), то виправдовуючи з філософського погляду (*«А може, це тільки в неї виникла ота знаменита ідея, повна філософської глибини, використовувати жалі за вмерлим коханням, що збуджуються в*

---

<sup>91</sup> Мопассан де Г. Могильниці // Мопассан де Г. Перший сніг. Київ : Дніпро, 1985. С. 28.

<sup>92</sup> Там само. С. 37.

цьому сумно-урочистому місці?»<sup>93</sup>). Проте кумедна на перший погляд історія «могильниці» заповнює лише частину змістового простору новели. Важливою, вважаю, є озвучена оповідачем новітня «філософія кладовища» чи, радше, «естетика кладовища». Це вже не сакральний простір, не місце смерті, а місце «іншого» життя. Мопассан протиставляє його світові живих (*«Я дуже люблю кладовища: там огортає мене спокій і меланхолія, – а це мені потрібне»* і *«Люблю я кладовища ще й за те, що це ж дивовижні, надзвичайно тісно заселені міста»*), сприймає як місце втечі від *«отих тварюк, які так багато займають на землі місця і зчиняють стільки шуму й галасу»*<sup>94</sup>. У новелі кладовище зображується не тільки як «інший», а і як мистецьки досконалий світ: *«...на кладовищах трапляються пам'ятники майже настільки ж цікаві, як по музеях»*. Більше того, розгортається його естетизація в дусі бодлерівської естетизації потворного, страждання і смерті (*«Цей мрець, Луї де Брезе, правдивіший, страшніший, краще передає жахливість неживого, ще скорченого агонією тіла, аніж усі ті страдницькі трупи, що їх ставлять на могилах теперішні майстри»*) і навіть запропоновне узагальнення щодо генези сучасного авторові мистецтва: *«все мистецтво, сучасне, реалістичне мистецтво, пішло звідси, панове»*. Отже, у «Могиляницях» Мопассан акцентує не тільки на новому соціальному явищі як знаковій моральної деградації суспільства, а й на світоглядних змінах щодо основних питань людського буття – питаннях життя і смерті.

Погоджуємось із дослідниками, що філософування письменника не спорадичне, а в певному сенсі концептуальне. Так, у праці «Гі де Мопассан – філософ?» Ж. Салем, намагаючись дати відповідь на питання, винесене в назву, зазначає, що разом із Сеаром і юним Гюїсманом Мопассан не лише створював власну філософію в дусі А. Шопенгауера, а й наповнював свою творчість численними сегментами філософії – філософемами. Учений, зокрема, вважав, що показником цього є п'ять груп творів письменника, у яких розгортаються тези, уґрунтовані на ідеях

<sup>93</sup> Мопассан де Г. Могиляниці // Мопассан де Г. Перший сніг. Київ : Дніпро, 1985. С. 37.

<sup>94</sup> Там само. С. 30.

філософів – від античних Епікура і Лукреція Кара до французьких просвітителів і сучасника Шопенгауера<sup>95</sup>. Серед виокремлених груп – твори, пронизані тим, що Гонкури називали «невідступним переслідуванням смерті», де смерть розуміється в цьому контексті як повне знищення «мене», і багаточисельна група текстів, присвячених темі непереборної сили інстинктів, визначальних для людської поведінки. Вважаю, що в новелах «Могилярниці» і «Покийниця» лейтмотиви цих груп творів перетинаються.

Мопассанове тлумачення феномену смерті стає зрозумілішим крізь призму сприйняття цього феномену в античності. Як відомо, уявлення античного світу про смерть пов'язані з думками про смертність чи безсмертя душі. За всього багатства і глибини ідей, вважають учені, антична культура так і не знайшла єдиного «рецепту», як примирити людину з невідворотністю власного кінця. Так, Платон, пов'язавши душу зі світом ідей, проголосив її безсмертя, а його учень Аристотель був переконаний, що душа гине разом із тілом і лише розум як частина душі повертається до свого первісного, вищого принципу, згідно із яким створений усесвіт. Натомість Демокрит, заперечуючи безсмертя як таке, вважав, що зі смертю припиняється існування конкретної індивідуальної душі, але її «безсмертні» атоми можуть стати частиною душі нової. І навіть сократівська «зневага» до смерті не позбавили давнього грека страху перед нею, перед темрявою і жахом переходу за межу, яка віддаляє живих від мертвих. Власне, тому в античній літературі обмаль сцен смерті<sup>96</sup>, а якщо і є, то відсторонені, на відміну від творів Середніх віків, де смерть зображали часто та різноаспектно.

У Мопассана, як і в християнській літературі, смерть один із постійних образів і мотивів, але, як і в античності, до неї автор ставиться по-різному: то буденно, то з бравадою зверхності, але частіше з огидою і страхом. При цьому, вважаємо, Мопассан розгортає не міфологію смерті, а її філософію, позаяк його творчі

---

<sup>95</sup> Салем Ж. Ги де Мопассан – філософ? // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 7: Философия, Социология и социальные технологии. 2006. С. 98 – 105. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/gi-de-mopassan-filosof-per-s-fr-m-n-bocharovoy>

<sup>96</sup> Муравецька Я. Специфіка відображення Танатосу в призмі культурно-історичних епох // Теорія літератури: концепції, інтерпретації. Київ : Логос, 2014. С. 200 – 205.

варіації на тему смерті – це певний результат усвідомленого вибору суджень серед можливих альтернатив, тобто результат рефлексії (у його випадку художньої). На думку вчених, саме на рефлексії як осмисленні й обґрунтуванні поглядів формується філософський світогляд, і цим він, окрім іншого, вирізняється від міфологічного. Але оскільки вже в античній філософії її складником нерідко ставали і міфологічні уявлення (як, наприклад, ідеї Платона про безсмертя душі), у французького письменника також непоодинокі переходы міфем у філософеми. Якщо дозволити собі перефразувати Іоанна Дамаскіна, який, вивчаючи ідеї Платона, стверджував, що його філософія є роздумами про смерть, то філософія Еросу в Мопассана – це його роздуми про смерть. У дослідженні «Людина перед обличчям смерті» французький історик Ф. Ар'єс виокремлює п'ять етапів у формуванні уявлень про смерть, які відповідають різним етапам розвитку світової культури. Так, учений умовно позначив їх як «нормальне» уявлення, характерне для архаїчних часів; смерть «своєю» стає у Середньовіччі; «далекою і близькою» сприймається в Просвітництві; у романтизмі «смерть твоя», а в ХХ столітті «смерть перевернута»<sup>97</sup>. Імовірно, у Мопассановому сприйнятті смерті поєдналися архаїчні уявлення про померлих як навіки заснулих, де цвинтар є і місцем поховання, і місцем життя, із питомими для романтизму переживаннями чужої смерті важче, ніж наближення власної, і естетизацією феномену смерті, та водночас відчутний і страх перед цією загадкою буття, який увиразнюється вже в літературі ХХ ст.

У новелі «Покійниця» (1889, зб. «З лівої руки») Мопассан продовжує розпочате сентименталістами і романтиками опрацювання «цвинтарної» теми, яка отримала свій подальший розвиток у новому сплеску готичної літератури в письменстві межі ХІХ – ХХ ст. Серед письменників різних історико-літературних поколінь і напрямів, твори яких, на думку укладачів антології «Infernaliana. Французская готическая проза XVIII – XIX веков» (1999), репрезентували такий дискурс у французькій літературі,

<sup>97</sup> Ар'єс Ф. Человек перед лицом смерти. Москва : Прогресс-Академия, 1992. С. 328 – 342.

Мопассан не випадкова постать. Цю «невипадковість», вважаю, зумовлюють, по-перше, генеза французької новели, джерелами якої були середньовічні фавль, а також казки з їх фантастичністю і моралізаторською тенденцією<sup>98</sup>. Щоправда, у Мопассана, для дефініції новел якого французькі дослідники застосовують терміни «contes et nouvelles» (казки і оповідання), називаючи їх романами в мініатюрі, це радше містичний елемент, в осмисленні якого письменник намагався проникнути в глибини людської психіки. По-друге, готичність Мопассанової прози – це еволюція світовідчуття автора, для останніх років творчості якого характерним є увиразнення мотиву безсилля перед обличчям смерті, трагічної самотності та загубленості в жорстокому світі. По-третє, трансформація уявлень про життя і смерть у добу порубіжжя вплинула і на весь образно-мотивний комплекс їхньої художньої репрезентації. Позалітературним чинником актуалізації готичної тематики у Франції стала історія сержанта Бертрана, більш відомого як «вампір з Монпарнасу», який постав перед судом за руйнування могил і знущання над тілами покійників, залишивши по собі загадку деформації людської психіки і засвідчивши трансформації в суспільній свідомості. Його ім'я Мопассан згадує в новелі «Могила», де засвідчена спроба автора зрозуміти мотивацію вчинків свого персонажа, осмислити їх із позицій естетизму.

У новелі «Покійниця» спостерігається певна сюжетна схожість зі згадуваним твором «Могила»: пристрасне почуття, несподівана смерть молодой жінки, туга нещасного закоханого, який вирішує прийти на її могилу. Але наступні епізоди, як-от: побачене оповідачем на кладовищі і суд – різні.

У «Покійниці» герой вирішує провести ще одну ніч поряд із коханою і, долаючи забобонний страх, залишається серед могил. Ніч перетворюється для нього на «новий Апокаліпсис»: мерці піднімаються з праху і виправляють написи на плитах, тобто самі померлі здійснюють пересуд власних вчинків (*«все они стирали ложь, написанную родственниками на могильных плитах, чтобы*

---

<sup>98</sup> Яцків Н. Структурно-стильові домінанти новелістики Гі де Мопассана // Молодий вчений. 2015. №11(26). Ч. 1. С. 126.

восстановить истину. И я узнал, что все они были палачами своих близких, злодеями, подлецами, лицемерами, лжецами, мошенниками, клеветниками, завистниками, что они воровали, обманывали, совершали самые позорные, самые отвратительные поступки – все эти любящие отцы, верные супруги, преданные сыновья, целомудренные девушки, честные торговцы, все эти мужчины и женщины, слывшие добродетельными. Все разом они писали на пороге своей вечной обители беспощадную, страшную и святую правду, которой не знают или делают вид, что не знают, люди, живущие на земле»<sup>99</sup>).

Кульмінацією новели є виявлений оповідачем напис на могилі коханої, де, замість фрази «Вона кохала, була кохана і померла», він прочитав: «Вийшовши одного разу з дому, щоб зрадити свого коханця, вона простудилась під дощем і померла».



С. Маматкулов. Ілюстрації до новел Гі де Мопассана

Як і в «Могильницях», у новелі «Покійниця» Мопассан розгортає естетику кладовища як прекрасного міста мертвих. Водночас продовжує міркування про смерть і безсмертя, демонструючи виразне боріння між Платоною ідеєю безсмертя душі і переконанням Епікура і Лукреція Кара, що тіло – вмістилище душі, і якщо тіло пошкоджується, то душа руйнується і гине. Так, нестерпне бажання оповідача «Покійниці» бути поряд із померлою коханою і навіть заночувати на її могилі схоже на символічну готовність Орфея спуститися в Аїд до своєї Евридіки. Таке

прагнення подовжити земне життя померлому – це спроба (за Платоном) визнати, що душа не сумісна з тілесною смертю і є безсмертною. А у сцені, де покійники закреслюють фальшиві слова на могильних плитах, щоб написати про своє життя правду, оповідач зіштовхується із трансформованою християнством

<sup>99</sup> Мопассан де Г. Покойница // Мопассан де Г. Полное собрание сочинений : В 12-ти т. Москва : Правда, 1958. URL: [http://mopassan.krossw.ru/html\\_mp/mopassan-bk01\\_bespol-ls\\_1.html](http://mopassan.krossw.ru/html_mp/mopassan-bk01_bespol-ls_1.html)

платонівською ідеєю аскетизму і заклику до удосконалення душі через очищення від земної «скверни». Тоді як у згаданій новелі «Могила» молодий адвокат Курбатайлє, який розкопує останнє пристанище коханої, щоб ще раз побачити її тіло, настільки вражений спотвореннями, яких зазнала колись прекрасна плоть, що навіть суд присяжних, який вислухав його зізнання, виправдовує того, хто пережив таке страшне потрясіння – усвідомлення, що зі зруйнуванням фізичної краси, загинула і душа коханої, а з нею і його почуття. То ж чи можна засудити того, хто усвідомив усю глибину потворності смерті, а з нею і життя?

У Мопассана «античний слід» має модерністське потрактування. Так, у добу порубіжжя роздуми Лукреція Кара про смерть розвивав А. Шопенгауер, стверджуючи, що «Смерть є музагетом філософії»<sup>100</sup>. Специфічне формулювання проблеми смерті, на думку Ю. Давидова, і є чи не найбільш дієвим результатом, який увінчав філософську систему А. Шопенгауера<sup>101</sup>, вплив якої відчула на собі вся культура кінця XIX – початку XX ст. У Мопассана відгуком цього є страх перед кінечністю людського «я» (у новітній час особливо виразний у філософії М. Хайдеггера), що оприявлюється в різноманітних аспектах тілесної теми, яка отримує в письменника нову інтерпретацію: у дусі новітнього епікурейства це стає формою маскування страху перед невідворотною старістю або усвідомленням неунікної смерті. Як, власне, і своєрідний гумор Мопассана, його трагедійний сміх, що став, за Андре Віалем, відображенням «болісної очевидності буття і філософії відчаю»<sup>102</sup>.

У новелі «Покійниця» виразними є і відголоски Сократового вчення про смерть як вивільнення душі з «в'язниці» тіла, а отже, протиставлення тіла і душі як тимчасового – вічному, рабства –

---

<sup>100</sup> Шопенгауэр А. Смерть и ее отношение к неразрушимости нашего существа // Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Москва : Наука, 1993. Т. 2. С. 1.

<sup>101</sup> Давидов Ю. М. Этика любви и метафизика своеволия: Проблемы нравственной философии. Москва : Мол. гвардия, 1982. С. 45.

<sup>102</sup> Цит. за Салем Ж. Ги де Мопассан – философ? // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 7: Философия, Социология и социальные технологии. 2006. С. 102. URL: <http://cyberleninka.ru/article/v/gi-de-mopassan-filosof-per-s-fr-m-n-bocharovoy>



свободі. Смерть коханої стає для героя болісним вивільненням душі з полону ілюзії, коли з'ясовується справжня суть їхніх взаємин. Тут долучається і платонівське трактування життя як сну, за яким, тільки звільнившись від тіла, душа набуває здатності мислити, відчувати і розуміти набагато краще, ніж тоді, коли була в тілі, тобто по смерті душа прокидається. До втрати коханої персонаж новели «Покійниця» жив у сні-невіданні того, що його зраджують і обманюють, а смерть коханої «пробуджує» його, відкриває істину і про їхні стосунки, і про світ загалом, який побудований на брехні. Як прозрілий Едіп відмовляється від зору фізичного, так і персонаж Мопассана, отримавши душу, платить аскезою тіла, але бачить перед собою інший – пересотворений смертю світ, що, своєю чергою, «урівнює» в авторській міфосистемі Ероса як бога кохання з Еросом як першостихією створення світу. Разом із тим, персонаж «Покійниці» перебирає на себе функції, які в античній міфології виконував Танатос: коли Аїд розпоряджався життям після смерті, тобто визначав долю померлого, то Танатос здійснював смертний вирок і зустрічав душу покійника. Ставши очевидцем «судної ночі», персонаж Мопассана набув особливих знань і статусу.

Загалом, міфологізм проаналізованих новел Мопассана видається спорідненим із міфологізмом ранньої прози М. Гоголя, коли архетипові фігури стають невід'ємною частиною побутової ситуації, тісно з нею пов'язані, органічно входять до неї. Водночас у французького письменника, вважаю, означений перехід від класичного міфу до сучасного, характерного вже для неоміфологізму ХХ століття, де типовою є не космологічна, а соціальна модель. Тому в образах для аналізу новел мотив кохання звужується і трансформується в мотив «продажного кохання». На відміну від архаїчного міфу, який мав на меті пояснити світ, побудувати цілісну картину буття, міф сучасний переакцентовував увагу на життя соціуму, щоб обґрунтувати його, інтерпретувати тощо. Ознакою осучаснення класичного міфу в Мопассана стає і взаємозв'язок мотивів смерті, кладовища і мистецтва. Символічно, що органічність такого зв'язку визначає і назва чи не найвідомішого кладовища Парижа Монпарнасу –

«мого Парнасу», що зумовлює, з одного боку, тему застиглої в мармурі краси мистецької (над могилами), з другого, – теми зруйнованої смертю і часом краси тілесної (у могилах). А відтак образ кладовища набуває в письменника широкого інтерпретаційного діапазону.

Як і в класичній готичній прозі, де образ кладовища не обмежувався функцією тла зображуваних подій, у творах Мопассана він вписується в загальну логіку теми деформації, уособлюючи, насамперед, деформацію простору. При цьому, саме на кладовищі згадуючи минуле та усвідомлюючи відносність тимчасового і вічного, персонаж зіштовхується з деформацією часу, а покійник (особливо в картині розкладу трупа) символізує деформацію тілесну. Мотив тілесного розпаду супроводжується символікою душевної і духовної деформації, яка посилюється завдяки розширенню функціональності цвинтарно-могильної образності – перетворення кладовища на місце гри. Як місце проведення ритуалів і магічний топос кладовище відповідає такому образному «двійнику», як театр. Мотив театру і театрального дійства загалом важливий для французької готичної прози, а в Мопассана він має подвійне вирішення: у новелі «Могилярніці» оповідач мимоволі стає статистом у виставі, яку перед ним розіграла героїня, щоб привернути увагу, а потім уже як глядач він спостерігає за наступним актом цієї п'єси – пошуком колишньої коханкою нового клієнта: *«І він її підтримував, ведучи з кладовища, як колись робив те я»*<sup>103</sup>. Мотив двійництва – традиційний для мотиву гри – оприявлюється і в зміні локації «цвинтар – дім “вдови”», і в зміні настроїв і, так би мовити, сфери занять (печаль, сльози і втрата свідомості біля могили – секс і запрошення на обід *за межами* цвинтаря), і зміні костюмів, коли героїня перевдягається, щоб піти до ресторану (*«Очевидно, у неї було одне вбрання для кладовища, а інше для міста»*)<sup>104</sup>. Таким чином, у новелі «Могилярніці» життя постає як комічна гра на тлі цвинтарних декорацій, у якій щирі почуття і вірність – акторські маски на час. Тоді як у «Покійниці» кладовище перетворюється

---

<sup>103</sup> Мопассан де Г. Могилярніці // Мопассан де Г. Перший сніг. Київ : Дніпро, 1985. С. 37.

<sup>104</sup> Там само. С. 36.

для персонажа на сцену, де відкривається правда, тож він (як і глядач античної трагедії) має пережити катарсис від усвідомлення істинності речей, які до цього були для нього не відомими. Отже, відбувається і деформація світоглядна, яка вивершує просторову, часову, тілесну, душевну. А позаяк цвинтар – це структура «іншого» («анормального») простору, у який із «нормального» можна потрапити лише ірраціональним шляхом і способом (у «Могиляницях» оповідач зауважує про випадковість своєї появи на кладовищі, а наратор новели «Покійниця» своє рішення залишитися біля могили пояснює раптовим нестримним бажанням побути ще хоча б одну ніч із коханою), то буквально-просторове блукання персонажів перетворюється на блукання метафізичне, у фіналі якого відбувається їх чергова ініціація.

Отже, доходимо до таких висновків:

- у результаті реципіювання античності-як-тексту, зокрема її міфологем і філософем, пов'язаних із темою Кохання і Смерті та пропущених крізь призму ідей порубіжжя, «Могиляниця» і «Покійниця» набувають виразного філософсько-алегоричного підтексту: їх герої здійснюють метафізичні «подорожі», у результаті яких відкриваються нові істини про світ;
- новели є двома авторськими варіантами прочитання тематичної зв'язки «кохання – смерть» із грайливим Амуром у «Могиляницях» і грізним Еросом-Танатосом у «Покійниці»;
- твори з «готичними» елементами перетворюються на типові для неоміфологізму тексти, де космологічні міфи переорієнтовуються на соціальні, а відтак тематична зв'язка «кохання – смерть» перетворюється в «кохання на продаж – смерть як гра». Це зумовлює іронічну інтонацію «Могиляниць» і традиційний для Мопассана наративний прийом, який пов'язує французьку новелу з традицією оповідок Дж. Боккаччо;
- античним інтертекстом «Могиляниць» є відголоски традиції Апулея, зокрема поєднання двох діаметрально протилежних – розважально-грайливої і філософсько-алегоричної (як в античному романі «Золотий осел») – тенденцій. Завдяки цьому «поверхневий» сюжет про оригінальне місце і спосіб пошуку коханців-спонсорів на кладовищі (можливо, це і пародія

Мопассана на романтичні сюжетні кліше) отримує сакральне, філософське і навіть психологічне трактування. У символічному ключі новела прочитується як відображення продажності всіх вартостей сучасного авторові світу, де місце смерті перетворюється на театр, згорьовані люди – на акторів, мета яких продовжити своє існування, продавши кохання;

- натомість у новелі «Покійниця» знаходять вияв готичні мотиви в душі Едгара По в поєднанні з діккенсівською містично-повчальною традицією. При цьому в обох творах авторська інтерпретація теми взаємозв'язку кохання і смерті передбачає трансформацію міфологеми Орфея, мотиву сходження в Аїд тощо, а також мотивно-образних утілень античних уявлень про кохання, красу, смерть і безсмертя.

### **МІФ У СТРУКТУРІ МЕТАТЕКСТУ АНГЛІЙСЬКОГО НЕОРОМАНТИЗМУ**

Із часу введення в широкий ужиток терміна «неоромантизм» і незалежно від його застосування (чи як загальної назви літературної епохи порубіжжя, чи як елементу романтизму в ній, чи як окремої течії літератури раннього модернізму або окремого структурно-семантичного типу) зусилля численних дослідників спрямовані на визначення присутньої характеристики його явищ, зокрема і тих, які, за О. Козловим, можна назвати міфоцентричними. Особливо привабливими з цього погляду є твори англійських неоромантиків Р.Л.Стівенсона, Р. Кіплінга, Г. Веллса. Мета цієї студії – зреалізувати інтертекстуальний підхід для аналізу «Книги джунглів» Р.Кіплінга, «Острова доктора Моро» Г. Веллса і «Дивної історії доктора Джекіла і містера Хайда» Р. Л. Стівенсона, щоб «зіставити типологічно схожі явища як варіації на загальні теми і структури»<sup>105</sup> та окреслити включення в аналізовані тексти міфопоетичного (образів,

---

<sup>105</sup> Жолковский А. Блуждающие сны и другие работы. Москва: Наука, 1994. С. 4.

ситуацій, символіки та ін.). Термін «міфопоетика» в нашій роботі вживаємо і як означення архетипного та символічного в художньому тексті, і як метод аналізу, спрямованого на дослідження поетики твору та авторської моделі світу, втіленої в ньому.

Свідоме, рефлекторне, інтелектуалістичне ставлення до міфу письменників переходною доби кінця XIX – початку XX ст. значною мірою постало на традиції романтичної рецепції, за якою потенціал міфології розглядався як особливий Всесвіт, що паралельно існує з буденною дійсністю. А також, за визначенням Я. Поліщука, як «універсальний, культурний феномен, значення якого виходить за конкретні часові виміри (проте у кожному епоху інсталюється в духовних координатах часу) як первісний код символів, смислів, світоглядних уявлень чи, за узвичаєним у науці терміном, архетипів»<sup>106</sup>. Саме у творчості романтиків виразно виявилася тенденція і до створення міфоцентричних творів, і до творення власної міфології. Тому чи не найбільш плідно й цікаво принципи міфопоетики виявилися в текстах англійського неоромантизму, тісно пов'язаного із традицією попередників. Хоча це радше зв'язок-змагання: письменники порубіжжя намагалися ускладнити ідеалізм романтиків, раціоналізувати його, усунути «слабкі», з погляду новітнього романтизму, аспекти у творчості, мові, бутті, політиці. Тому в англійському неоромантичному інваріанті яскравіше, ніж в інших літературах, виявлятиметься «прирошеність» тексту світової міфології «суспільним міфом» (М. Еліаде), зокрема художнім осмисленням комплексу імперських цінностей.

За всієї своєї неоднорідності тексти англійського неоромантизму творять, вважаю, певну цілісність, метатекст, який позначений, окрім іншого, виразною інтертекстуальністю, зосібно відродженням традицій «готичного роману» (О. Вайлд, Р. Л. Стівенсон), зверненням до архетипно-мотивного біблійного комплексу (Дж. Конрад), опрацюванням інтелектуально-детективного жанру (А. Конан Дойл), полемічним характером

---

<sup>106</sup> Поліщук Я. Поліфункціональність міфу в поетиці модернізму // Слово і час. 2001. №2. С. 36.

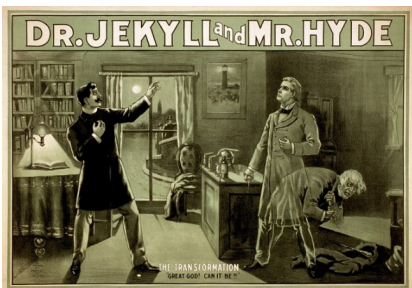
діахронічного (як, наприклад, полеміка О. Вайлда з античністю) і синхронічного (художня дискусія Г. Веллса з Р. Кіплінгом) типів та особливо, на нашу думку, – виразним моделюванням тексту за законами міфологічного мислення.

Так, у творчості Р. Л. Стівенсона – основоположника англійського неоромантизму, який у статті «Зауваження про реалізм» сформулював вимогу художнього твору нового типу, що був би водночас реалістичним й ідеальним, поєднуючи в собі правду життя та мрію про ідеальне, міфопоетичне виражається різноаспектно. У романі «Острів скарбів» через міфоконцепт дитини, де підліток Джиммі, який опинився у вирі подій твору, – це художньо зреалізована спроба протиставити респектабельному та раціоцентричному світогляду вікторіанської доби незаангажований, автор пропонує неупереджений погляд на світ, щоб побачити його таким, яким він є насправді. Водночас, на нашу думку, це і розвиток просвітницької концепції «природної людини» (чи не найповніше це втілено в кіплінгівській формулі «Ми з тобою однієї крові – ти і я!»), де за маскою наївного простака ховається дитинно-мудрий персонаж (подібне і в Мауглі Р. Кіплінга, і в Томі Сойері та Геккльберрі Фіннові в трилогії американського неоромантика Марка Твена). Своєю чергою, в оповіданнях «Маркхейм» і «Дивна історія доктора Джекіла і містера Хайда» Р. Л. Стівенсон розробляє мотиви двійництва і двосвіття, витoki яких сягають античної міфології і традиції карнавалу, а в «Дивній історії...» вони ускладнюються і розробкою міфомотиву Голема. На відміну від попередників (Дж. Г. Байрон, Ч. Діккенс, Е. Т. А. Гофман, Е. По, М. Гоголь та ін.), які опрацьовували тему двоїстості людської натури, Р. Л. Стівенсон звів внутрішні протиріччя до зовнішнього вираження: його Джекіл перетворюється на вбивцю-потвору Хайда фізично, змінюючи і своє тіло, і душу. А в фатальному бажанні доктора Джекіла створити інше «Я», у якому буде сконцентрований увесь негативний первінь людської природи, вгадується характерний для празької легенди про Голема мотив експерименту, який уже отримав романтично-драматичну інтерпретацію в романі Мері Шеллі «Франкенштейні».

Синтезуючи в одному творі жанрові елементи готичного роману і детективного оповідання, мотивів двійництва та маски, фаустіанські мотиви, дискутуючи з ніцшеанськими ідеями «надлюдини» й осмислюючи тип нового неоромантичного героя-вченого, Р. Л. Стівенсон створює притчу про добро і зло. Відоме спостереження Н. Дяконової з приводу, що «Хайд не перетворився б у суспільно небезпечне явище, якби Джекіл не змушений був, в ім'я збереження респектабельності, провести фатальну грань між своїм офіційним виглядом і таємним своїм існуванням; логічне завершення цієї дихотомії привело до повного відокремлення від Джекіла його другого “Я”, до його незалежного буття»<sup>107</sup>. Отже, вважаю, що міфологізм твору Р. Л. Стівенсона проявляється у зв'язку з глибинною психологією підсвідомості та в переході традиційних міфологем у новітній «суспільний міф».

Аналіз міфопоетики як модусу англійського неоромантичного метатексту неможливий без розгляду творчості Р. Кіплінга. У ній виразною є така характерна ознака, як розширення літературної «географії», тобто як включення в європейський літературний процес літератур Скандинавії, слов'янських народів, «повернення» італійської та іспанської літератур, і як художнє осмислення інших – екзотичних – для європейського читача країн. Саме через тему Індії найвиразніше оприявлюється кіплінгівська міфопоетика.

Уже сама постать Р. Кіплінга із розряду міфологічних, сприйняття якої в широкому діапазоні від «співця британського імперіалізму» (в О. Купріна «справжнього культурного сина



Афіша XIX ст. з анонсом  
спектаклю про Джекіля і Хайда

<sup>107</sup> Дяконова Н. Стівенсон и английская литература XIX века. Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1984. С. 43.

жорстокої, жадібної, купецької сучасної Англії»<sup>108</sup>) до першого нобеліанта Британії. Певною міфологемою англійської літератури стала і його «Книга Джунглів», що як зразок міфологічної літератури ХХ ст. мала вплив на формування свідомості кількох поколінь, породила численні художні інтерпретації і продовження. Її головний персонаж Мауглі в силу переконливості та через звернення автора до глибин людської свідомості став одним із прецедентних образів світової літератури.

Із різнозмістової «Книги...» виокремлюємо об'єднані спільним задумом і персонажами саме оповідання про Мауглі, на історії написанні якої теж лежить тінь міфу: відомо, що ще 1893 року Р. Кіплінг написав першу історію про Мауглі («In the Ruch»), де дорослий і одружений герой, який працює лісником, розповідає про своє чудесне «всиновлення».

У «Книзі Джунглів» автор не тільки досліджує діалектику Закону і Свободи, Людини і Природи, Заходу і Сходу<sup>109</sup>, як зазначає С. Курий, але і пропонує свій варіант сучасної Біблії – із горою Сінай і Законом, що з'являється після першого вбивства, з еволюцією Людського Дитинчати в месію Сина Людського, з атрибутикою етапів розвитку людства – від полювання, пізнання вогню, отримання зброї і до встановлення свого «суспільного договору».

Таким чином, як міфоцентричний твір «Книга Джунглів» характеризується, по-перше, наявністю космогонічного міфу, у якому відтворені структура і принципи побудови авторського світу; символічно зображений шлях розвитку людства; показана складність і суперечливість людської природи. По-друге, виразним «суспільним міфом», примноженим «гендерним», за яким Хаос світу долається Порядком, утіленим в імперії, що збудована Мужчиною.

Р. Кіплінг творить світ географічно конкретизований (джунглі Індії) і структурований «Законом Джунглів» або

---

<sup>108</sup> Куприн А. Редиард Киплинг // Куприн А. Собрание сочинений : В 6 т. Т.6. Москва : Худ. лит., 1964. С. 609.

<sup>109</sup> Курий С. Не просто сказки Редьярда Киплинга // Время Z. 2008. №1. URL: <http://www.ytime.com.ua/ru/26/425/1>

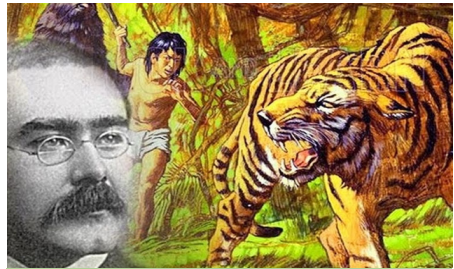


«Законом Зграї». З одного боку, це ідеологічна міфологія, де в цілісному екзотичному світі є свій «вищий і справедливий» порядок та Закон, який захищає імперіалізм<sup>110</sup>. З другого боку, світ оповідань про Мауглі створений за законами міфологічного світу. У ньому синтезовані давні уявлення про первісну гармонію природи, положення теорії Дарвіна та просвітницьких ідей розвитку держави. Дослідники вважають, що Закон Джунглів у Р. Кіплінга, який виражає філософію Порядку, став своєрідним «суспільним договором» Т. Гоббса, але таким, який виник природнім еволюційним шляхом<sup>111</sup>.

Космогонічний міф Р.Кіплінга ускладнюється відтворенням у ньому структурованості світу реальної Індії з його величезною кількістю етнічних і релігійних груп, каст тощо. Так само складним є і світ персонажів «Книги Джунглів». Позаяк віра завжди пов'язана з рухом по вертикалі, з вертикальною ієрархією, звідси – у міфі домінує народжена вірою «логіка вертикалі». Її відчитуємо і в системі персонажів «Книги...».

Так, нижчим рівнем ієрархічної вертикалі створеного Р. Кіплінгом світу джунглів можна вважати вихователів Мауглі.

Характерно, що їх імена позбавлені індивідуальності, адже мовою хінді Багіра – це і є пантера, Балу – ведмідь, Шер-Хан – «Шер» (тигр) і хан (титул правителя), бандерлоги (від «бандар» – мавпа, «лог» – народ), Хаткі – Слон, Наг – кобра. Середній рівень



Ілюстрація до "Книги Джунглів"

репрезентують вовчиця Ракша, ім'я якої співзвучне з ім'ям демона в індуїстській міфології, та Акела, тобто «одинак». Імена вже оригінальні, але однаково ще тісно пов'язані з природою буття їх носіїв. Тоді як Мауглі є уособленням третього – вищого – рівня.

<sup>110</sup> Богомолов С. Художественная версия концепции «нового империализма» в неоромантизме Р. Л. Стивенсона // Вестник Оренбургского государственного университета. 2004. №2. С. 26.

<sup>111</sup> Див. Долинин А. Загадки Редьярда Кипплинга // Kipling R. Poems, Short Stories. Москва : Радуга, 1983. 456 с.

Окрім своєрідної ієрархії створеного світу, система персонажів «Книги Джунглів» є і дзеркальним відображенням авторських тенденцій у застосуванні міфопоетичних принципів. Так, тотально антопоморфізуючи анімалістичні образи, у творенні персонажів нижчого рівня Р. Кіплінг обмежується запозиченням з індуїстської міфології. У персонажах середнього рівня поєднується традиційне і новаторське, де, завдяки психологізації, трансформується узвичаєне сприйняття образу з тваринного світу. Тоді як у конструюванні персонажа вищого ієрархічного рівня активізується авторська міфотворчість: хоча ім'я Мауглі, як пояснює вовчиця Ракша, – це «жабеня», насправді, зауважують дослідники<sup>112</sup>, Р. Кіплінг сам придумав це слово. Завдяки положенню між світом звірів і світом людей, Мауглі наділений особливою здатністю піднятися як над Природою, так і над людською цивілізацією. Так, жоден зі звірів не може витримати погляду Мауглі, навіть волелюбна Багіра називає його «Паном». У цих ознаках «надлюдини» прочитуємо, по-перше, авторів відрух у бік Ф. Ніцше з його синтезом мрії про «надлюдину», яка примирить звіра і людину. По-друге, вбачаємо і дискусію з романтиками, на відміну від яких, Р. Кіплінг інтерпретував «розіп'ятість» героя (на зразок Гяура, Корсара Дж. Г. Байрона та ін.) між двома світами не як трагедію, а навпаки – як можливість стати «своїм» у «чужому» світі, пізнати його, не втративши при цьому себе. У цьому сенсі оповідання про Мауглі перегукуються з тематикою роману Р. Кіплінга «Кім», у якому також увиразнюється ідея інтеграції в інше середовище.

Щоправда, елемент винятковості є і в кожній із тварин, які виховують Мауглі: Балу – єдиний, кому вовки дозволяють бути присутнім на зборах зграї, Багіра – рідкісний із погляду зоології вид ягуара з надлишком пігменту меланіну і єдина істота джунглів, народжена в неволі (тут має місце, на нашу думку, і елемент ідеологічного міфу, осмисленого іронічно: рідкісна чорна тварина

---

<sup>112</sup> Див. : Слободнюк Е.С. Художественная действительность «Книг Джунглей» Р. Кипплинга: двоемирне и мифология Закона : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03. Магнітогорск, 2013. 20 с.

як символ білого колоніста, що виховує аборигена), Каа – унікальний за довжиною і здатністю до масового гіпнозу. Навіть лиходій Шер-Хан «унікальний» через кульгавість, якою, своєю чергою, пояснюється його кровожерливість: у природі саме кульгаві тигри стають людоджерами.

Таким чином, виявляється специфіка авторського творення світу джунглів: перед читачем не індуські притчі алегорично-повчального характеру, і не натуралістичні оповідання про тварин на зразок Е.Сетона-Томпсона. Якщо в притчах і байках фігурують знайомі людські типи, заховані під масками тварин, то в Р. Кіплінга навпаки – тварини «олюднюються», але настільки, щоб не втратити своєї природної суті.

У центрі Всесвіту Р. Кіплінга замість Бога (за констатацією Ф.Ніцше «Бог помер!») розміщується людина. Людські поняття і почуття проєктуються на Всесвіт, тому в сучасному світі можливе змішування тваринного і божественного, високого і низького. У «Книзі Джунглів» бачимо і трансформацію старозавітного мотиву загубленої дитини, яка виховується в чужорідному середовищі, мотиву, що надихав письменників упродовж століть своїм дидактичним і символічним потенціалом – від духовного роману про Іоасафа і Варлаама до П.Кальдерона і Я.Г. Гріммельсгаузена, авторів просвітницьких романів виховання і, власне, творів кінця XIX – початку XX ст. При цьому в Р. Кіплінга Мауглі не тільки інтегрується в «чужий» світ, а і, пересотворюючи, піднімається на його вершину.

Таким чином, «Книга Джунглів» як авторська міфологія Р. Кіплінга – це космогонічний міф, доповнений міфологемою новітнього Прометея – Мауглі. Адже у творі, по-перше, створена оригінальна міфологічна система (тобто сформоване особливе середовище, у якому по-особливому взаємодіють люди і звірі – зграя вовків, селище, де Мауглі був пастухом тощо). По-друге, запропоноване специфічне поєднання міфологічного та історичного часу, зображені різномірні простори і вибудована система «двійників» (повстання сипаїв і час у джунглях, протиставлення тваринного і людського, взаємини Півночі і Півдня, чоловічого і жіночого тощо). По-третє, заявлений

осучаснений міфосюжет про викрадення вогню (Мауглі вкрав Червону Квітку в селищі). По-четверте, відтворено особливості мислення інутів і мислення індусів (мисливці Катуко, мисливець Балдео). По-п'яте, вагомими елементами оповіді стають архетипні образи, як-от: вогонь, житло, їжа та ін.

Хоча Р. Кіплінг відродив традицію героїчного міфу (О.Купрін у статті «Редіард Кіплінг» писав про «сцени гордого і простого героїзму»<sup>113</sup>), при цьому він постійно іронізує над патетикою героїчного стилю. Ідея Мауглі ближча до теорії Дарвіна, ніж до індуїстських уявлень про переселення душ<sup>114</sup>. А оповідь Хатхі про те, як з'явився «Закон Джунглів», можна сприймати авторською пародією на космогонічний міф з характерними мотивами творення.

При цьому «Книга джунглів» не лише містить елементи пародії, а й сама стала об'єктом полеміки. Ідеться про роман «Острів доктора Моро» Г. Веллса як відгук на ідеологію звіриного індивідуалізму. Якщо в «Книзі Джунглів» відтворений новий варіант еволюційного міфу, то, осмислюючи проблеми неспіввідносності прогресу науки і прогресу суспільства, Г.Веллс вибудовує есхатологічний. Окрім нього, в «Острові доктора Моро», на нашу думку, виразна і рецепція античної міфологічної парадигми. Ідеться про міфологію чаклунки Цирцеї, яка перетворювала людей на тварин, у подібні якій впізнавалася їхня гріховна суть. У романі цей міфомотив має «зворотне» тлумачення, де Цирцея-доктор Моро перетворює тварин на людей, зберігаючи їхні звірині домінанти.

В есхатологічній концепції Г.Веллса «страшний суд» на острові – це результат прагнення доктора Моро стати творцем нової генерації, яку вчений-експериментатор, усупереч кантівським уявленням про виховання-просвітництво, яке покликане навчити дітей мислити, дресирує, керуючись Законом: *«Не ходити рачки – це Закон. Хіба ми не люди? – Не хлебтати*

---

<sup>113</sup> Купрін А. Редіард Киплинг// Купрін А. Собрание сочинений : В 6 т. Т.6. Москва : Худ. лит., 1964. С. 478.

<sup>114</sup> Лозенко В. Место Г.Уэллса как мифотворца в мировой литературе // Наук. записки Харків. держ. пед. ун-ту. Серія: Літературознавство. 2004. Вип. 3(39). Ч. I. С. 98.

воду язиком – це Закон. Хіба ми не люди? – Не їсти ні м'яса, ні риби – це Закон. Хіба ми не люди? – Не полювати на інших юдей – це Закон. Хіба ми не люди?»<sup>115</sup>. Доктор Моро перебирає на себе функції і того, хто творить, і того, хто карає. На його острові вся історія цивілізації сконцентрована в межах життя одного покоління. Поєднання реального і фантастично-символічного планів дозволяє автору поставити гостре питання, чи можливо олюднити тварину і чи здатна людина «вичавити» з себе повністю звіра, адже методи «олюднення» на острові важко назвати гуманними. Так само небезпечним і таким, що призводить до деградації, Г.Веллс вважає і бунт: спрямований проти жорстокості Закону, за яким вибудований всесвіт доктора Моро, він породжує ще більшу жорстокість і повертає тварин у світ звірів. Псевдолюдська цивілізація доктора Моро гине. Отже, Моро постає злою пародією на міфічного Прометея як творця людства, для якого жива істота є результатом біологічного поєднання фізичних і хімічних процесів, без душі, керована Законом, ним і проголошеним.

Таким чином, у метатексті англійського неоромантизму виразними стали не тільки риси, характерні для розуміння міфу в добу порубіжжя, але й визначальні для його сприйняття в ХХ ст.:

- створення власної оригінальної міфологічної системи;
- відтворення глибинних міфо-синкретичних структур мислення; реконструкція (і переважно) осучаснення, давніх міфологічних сюжетів;
- відродження фольклорних та етичних самобутніх пластів національного буття і свідомості;
- орієнтація на первісні архетипні елементи буття.

---

<sup>115</sup> Веллс Г. Острів доктора Мор // Веллс Г. Машина часу. Харків : Фоліо, 2003. С. 143.

## Розділ 2

### ШЕВЧЕНКІАНА: ПІЗНАННЯ СВІТУ В ГЕНІЇ

---

#### **ШЕВЧЕНКІВ ТЕКСТ ЯК МЕДІАТОР У ДІАЛОЗІ ПОЕТІВ ЗРІЛОГО МОДЕРНІЗМУ З АНТИЧНІСТЮ**

До осмислення проблеми «Шевченко і античність» звертається вже не одне покоління дослідників (Є. Ю. Пеленський, І. Белей, П. Филипович, Ю. Шерех, С. Савченко, О. Білецький, Т. Чернишова, М. Білик, В. Яніш, І. Дзюба, М. Майстренко, Г. Грабович, О. Забужко, Ю. Микитенко та ін.). За умови застосування різних методик і підходів, спільним висновком науковців є теза про античну спадщину як первінь, що поряд із власне українським, став формотворчою і системотворчою основою Шевченкової поезії. Античність, як узагальнював Ю. Микитенко, стала «містком для перенесення найдавніших шарів архетипної культури середземноморського протогрецького архаїчного суспільства і колективного безсвідомого, вираженого у грецьких міфах, у художнє мислення і дискурс українського поета, а відтак завдяки Шевченковій потужній сугестії вона була узвичаєна в культурному етосі України»<sup>116</sup>. Водночас спроби прочитання поезії Шевченка через «античну оптику» уможливили вияв нових аспектів його творчої індивідуальності, як, наприклад, це здійснив Є. Ю. Пеленський у праці «Шевченко-класик» (1942), коли пов'язав пізню творчість митця не з літературним напрямом XVIII ст., а з традицією античної класики, визначивши її як витлумачене по-своєму явище класицизму, і таким чином запропонував хай і дискусійний, але не позбавлений новизни дослідницький підхід. Проте є й інший аспект проблеми «Шевченко і античність», а саме: апеляція до Шевченкового тексту як посередника в освоєнні греко-римської художньої спадщини митцями пізніших історико-літературних

---

<sup>116</sup> Микитенко Ю. Сяйво Гіппокрени : З історії й типології українсько-грецьких літературних зв'язків. Київ : Всесвіт, 2008. С. 16.

епох. За об'єкт цього дослідження обрана лірика 1920-1930-х років, позаяк саме в цей період запозичення і художня трансформація античності українською літературою, іншими словами – українська античність, набуває особливих рис, зумовлених естетикою зрілого модернізму і новою суспільно-історичною ситуацією. Її конкретними виявами стали поетичні моделі трансформації, тобто спільні ідейно-художні модули тлумачення і перетворення античного тексту (фактажу історії, культури та літератури) представниками тієї чи тієї літературної течії, школи, напряму тощо, втілені в індивідуально-авторських варіантах.

Функціонування Шевченкового тексту в ролі медіатора є свідченням того, що, окрім синтезування античного з біблійним, українська античність характеризується і «семіотизацією третього ступеня». Свого часу Л. Баткін, аналізуючи літературу Відродження, зазначав, що сюжети античної міфології в ній – результат семіотизації другого ступеня, позаяк ренесансними митцями інтерпретуються вже їхнє літературне прочитання<sup>117</sup>. Під семіотизацією третього ступеня розуміємо ситуацію, коли до діалогу залучається текст-посередник, у якому або вже заявлена традиція прочитання античності, з якою солідаризується чи дискутує митець-реципієнт, або в тексті-посередникові містяться суголосні античним сюжетам архетипічні моделі, до яких і апелює автор як до універсального коду-мови, яким озвучуються проблеми «людина та історія», «людина і держава», «людина і світ». В українській національній традиції з таким проблематичним комплексом асоціюється насамперед Шевченків текст. Саме він (у вигляді цитації, ремінісценцій, алюзій) нерідко прочитується в творах поетів-модерністів, які репрезентують основні моделі художньої трансформації античності 1920-1930-х років.



О. Шупляк. Кобзар

<sup>117</sup> Див. Баткін Л.. Італійське Відродження: проблеми и люди. Москва : РГГУ, 1995. 448 с.

Базовою для символістської, неокласичної і неоромантичної моделей трансформації античного тексту в українській літературі 1920-1930-х років є, на нашу думку, творчість М. Філянського. У його збірці «Calendarium» увиразнене творче переосмислення «Фастів» та «Метаморфоз» Овідія і разом із тим спроба створити власний варіант поетичного місяцеслова, укоріненого в українську фольклорну традицію. У праці «Овідій в українській літературі» (1943) Є. Ю. Пеленський, наголошуючи не так на збігах образів чи ситуацій, як на характері поетичного сприйняття, серед письменників, які активно рецепіювали творчість римлянина, називає і Т. Шевченка<sup>118</sup>. Тож через опрацювання у збірці «Calendarium» теми одухотвореної природи, календарний принцип організації поезії, застосування принципів колористики, досягнення динамізму шляхом контрастних зіставлень, активне оперування жанром елегії, виразну інтертекстуальність М. Філянський «виходив» водночас на дві традиції – античну, чи не найповніше втілену в поемах Овідія, і національну, серед репрезентантів якої Т. Шевченко. Окрім того, важливим чинником появи творчості Кобзаря в ролі медіатора авторської рецепції античності є власне синтетичний характер трансформації греко-римської спадщини М. Філянським. У ньому неокласична орієнтація на античні прототексти поєднувалась із узвичасними для символістської та неоромантичної моделей опрацюванням християнської тематики й образності, а також активним залученням фольклорної стихії та інтерпретацією мотивів української і західноєвропейської романтичної поезії, зумовлював звернення до Шевченкового тексту.

У збірці М. Філянського простежується виразна тенденція: там, де зринає тема української культури і ширше – творчості та обов'язку поета-громадянина, інтертекстом виступають твори Т. Шевченка. Так, на відміну від Овідія, який визначав наповненість кожного місяця міфічними й легендарними образами, пов'язуючи з ними певні свята та звичаї, український поет відшукує такі знакові імена у вітчизняній культурі. Вірш із

---

<sup>118</sup> Див. : Пеленський Є. Ю. Овідій в українській літературі. Краків – Львів : Українське видавництво, 1943. С. 5 – 47.



зимового циклу «Лютого день 26-й» вказує на день народження Т. Шевченка (за старим стилем). Обидві частини вірша містять вкраплення цитати з Шевченкових творів «Минають дні, минають ночі...» і «Апостол правди і науки», посилаючись на які М. Філянський пропонує власні варіації цієї теми. Використовуючи принцип контрасту, він утверджує ідею вічності мистецтва: навіть тоді, коли природа завмирає в сніговому сні (у вірші – «срібні ризи», «білий саван»), поезія продовжує своє життя. Так автор транслює своє бачення гармонії, яку творять краса природи і краса творчості.

Типові образи пейзажної лірики Т. Шевченка оприявлені у віршах весняного циклу збірки «Calendarium», де поряд з оспівуванням природи звучить романтичний мотив протиставлення «теперішнього – минулому», питомий для ранньої творчості Кобзаря. У творі «І сад зацвів «вишневий» алюзія в заголовку підсилюється Шевченковими образами-концептами «вишневий сад», «явір», «чайка над водою». А сумна констатація, що «казка літ колишніх / Не вернеться назад...»<sup>119</sup>, надає текстові характеру суспільної та філософської елегії, інтонованої Шевченковими роздумами про минулість колишньої величі. Отож, завдяки зверненню М. Філянського до лірики Т. Шевченка, насичується неоромантична домінанта його творчості й увиразнюється національна проблематика, які перетворюються на авторські акценти у трансформації античного тексту і у його діалозі з класичною традицією загалом.

Натомість у неокласиків, «приречених» на рецепцію античності в силу природи своєї естетичної концепції, найчастіше в ролі медіатора з-поміж вітчизняних інтертекстів виступає творчість Г. Сковороди. Але в розкритті магістральної теми усієї своєї творчості – теми Краси – неокласики послуговуються практично всім арсеналом світової класики. Як слушно зауважує О. Астаф'єв, їхня поезія «породжує свою, лише їй притаманну художню модель людської краси, яку можна інтерпретувати як відповідність реального ідеальному. Істотною прикметою ідеалу,

<sup>119</sup> Філянський М. Поезії. Київ : Рад. письменник, 1988. С. 112.

втіленого в неокласичній поезії, є прагнення до єднання людини з природою, мистецтвом, історією – культурою взагалі, прагненням до їх пізнання і трансформації через категорію краси»<sup>120</sup>. Цю тенденцію умовно називаємо «ефектом Мідаса»: як міфічний персонаж, що міг перетворювати на золото все, до чого доторкнеться, поети «п'ятірного грона» перетворювали власні твори на тексти з більш або менш вираженою, але завжди питомою естетичною проблематикою – Краса, мистецтво, культура.

Основний фактор появи «ефекту Мідаса» – важлива роль у художньо-філософській парадигмі неокласиків смислової та функціональної сутності ідеї калокагатії як праоснови гармонійного світоустрою. Звідси одна з таких традиційних іпостасей їхнього ліричного героя, як поет в оточенні аничних міфообразів з виразною естетикологічною семантикою (муза, Орфей, Аполлон, Пігмаліон та ін.). Саме в тлумаченні образу музи віднаходимо Шевченків «слід» у неокласиків, зокрема у П. Филиповича. У його ліриці визначаються два варіанти інтерпретації цього образу. Перший варіант – це збереження традиційного змісту й архаїчної символіки (поет вдається до неатрибутованої алюзії) та наданням образу значення вищого сенсу буття (як у вірші «Кому не мріялось, що є незнана Муза»). Другий варіант – пошук нових конотацій. Так, на «одомашнення» образу музи натрапляємо у вірші «Шануй гніздо...»:

*Шануй гніздо старого черногуза –  
Він стереже і клуню, і стіжок,  
І доручила доглядати Муза  
Йому сіреньких радісних пташок*<sup>121</sup>.

Тут Муза П. Филиповича вписана в український інтер'єр та екстер'єр, ідеальний для поета: природа, усамітнення і праця виводять на вершини духу, а її інтерпретація нагадує варіант Шевченкової – «старенька сестро Аполлона». У такому прийомі вбачаємо ушляхетнення бурлексно-травестійної традиції, де

---

<sup>120</sup> Астаф'єв О. У пошуках світової гармонії. Григорій Сковорода і Юрій Клен : діалог через віки. Ніжин : Ніжинський державний педагогічний інститут ім. М. Гоголя, 1996. С. 5.

<sup>121</sup> Филипович П. Поезії. Київ : Рад. письменник, 1989. С. 57.

неокласики, на відміну від неоромантиків, віддавали перевагу стилізації перед пародією, а в тлумаченні прецедентних образів (як у П. Филиповича) тяжіли до інтимізації або національно-історичної конкретизації.

Якщо в київських неокласиків Шевченків текст у ролі посередника – радше виняток, ніж правило, то в Є. Маланюка, який, на нашу думку, запропонував власний, «пражанський» варіант трансформації античності, художня апеляція до творчості Кобзаря цілком закономірна. Вона вмотивована, по-перше, виразною неоромантичною домінантою Маланюкового стилю, по-друге, виразними перегуками в історіософських концепціях. Як і Т. Шевченко, Є. Маланюк творить україноцентричну міфомодель. Її основними рисами є ототожнення витоків української історії (через образ Еллади) і її державницького майбутнього (образ України-Риму) з античною епохою, а також концептуалізація поняття геокультурного простору.

Утверджуючи україноцентричну міфомодель, Є. Маланюк, як дослідила Олеся Омельчук, розробляє дихотомію Північ – Південь, синонімізуючи її з опозицією «Росія – Європа», «Азія – Європа». А себе зараховує до тих письменників, що створювали образ Петербурга – міста «туманів і примар», міста «імітації Європи»<sup>122</sup>. Так поет-пражанин долучається до Шевченкової традиції художнього моделювання образу Петербурга як міста мертвого духу, метафізичного зла, що губить Україну. Цій проблемі присвячена і стаття Є. Маланюка 1931 року «Петербург як літературно-історична тема».

Загалом Маланюкова рецепція творчості Т. Шевченка – багатоаспектна. Пієтет перед поетом як зразком служіння Україні увиразнений в есеїстиці пражанина (статті «Ранній Шевченко», «Три літа», «До справжнього Шевченка», «Шевченко живий») і ліриці («Шевченко»). Окрім того, Шевченків текст сприяє перетворенню лірики Є. Маланюка на «площину перетину інших текстів» (М. Бахтін). Так, Шевченків інтертекст функціонує в ролі епіграфів до низки віршів: «І ранками на панщину йдучи...»,

<sup>122</sup> Див. Омельчук О. Національна ідентичність літератури у трактуванні Євгена Маланюка : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2002. 20 с.

«Молитва» («Вчини мене бичем своїм...»), «В цім небі Бога немає», «Молитва» («Воркував голубий Йордан...»). В окремих випадках поет вдається до «комплексної» цитації. Так, Шевченкове «Дивуєшся, чому не йде Апостол...» є епіграфом до вірша «І ранками нам панщину йдучи...», у фіналі якого сформульовано «Закон Огня, / Що про нього заповідав Відомий: / – «А коли ні, то проклинай / І світ запалити!». У такий спосіб Є. Маланюк визначає суголосність своєї ідеї «чину» (Л. Купенко) з ідейною програмою Т. Шевченка. Мотиви шевченківської лірики відлунюють у таких творах Є. Маланюка, як «На тризні», «Посланіє», «Убійникам», «Десятиліття», «Невичерпальність», «Друге посланіє», «Уривок з поеми», «Липень», «Думи мої, думи...», «Побачення» та ін.

Шевченків текст виявляється домінантним серед інших, які творять інтертекстуальність лірики Є. Маланюка. Так, у міні-циклі «Думи мої, думи...» до лірики Т. Шевченка відсилає і його назва, і мотив вичікування пробудження нації («*Та в глибині твоїй цвинтарно-мертвій / Зерно зітліле пружиться й росте*»), підсилений біблійною ремінісценцією «*Настане час – зійде – і встануть Мертві*». Античний текст заявлений тут імпліцитно: мотив сучасної доби як жорстокої, що нищить у людині людське («*Сліпий простір. Безока вишина. / Німа земля, що цвинтарем поснула*»), увиразнює неатрибутована алюзія на філософа Діогена, що марно намагається віднайти серед сучасників Людину: «*Напружую набряклий кров'ю зір. / Вдивляюсь і – не бачу Чоловіка*»<sup>123</sup>. Саме з ним й ідентифікує себе ліричний герой у циклі з Шевченковою цитацією «Думи мої, думи...».

Власне, у місцях «зустрічі» Шевченкового та античного текстів у тканині творів Є. Маланюка спостерігається тенденція до імпліцитного (алюзивно або ремінісцентно) вияву античності та експліцитного – через цитати – тексту Т. Шевченка. Так, у вірші «Пролог» мотив «Орестей» Есхіла відчитується лише на рівні алюзії, проте його роль у творі підноситься до проектування ліричного в площину епічного. «Пролог» Є. Маланюка – один із

---

<sup>123</sup> Маланюк Є. Поезії. Львів : Фенікс Лтд, 1992. С. 176.

зразків перехрещення інтимного, суспільного і філософського, де точкою перетину є тема смерті, витлумачена поетом як страшний, але невідворотний закон життя. У творі свідомо міфологізується факт реальної дійсності шляхом інтерпретації автором ситуацій із власного життя (мати поета померла в 1913 році в переддень Першої світової війни) як символічних і таких, що набувають сакрального змісту. Уже перші рядки твору (*«У душний хаті тихо гасла мати, / А іволга кричала за вікном»*) вступають із назвою в парадоксальну єдність тлінності людського буття (початок – «пролог» і кінець «смерть») та вічного життя природи. Традиційний для усієї лірики Є. Маланюка мотив початку кінця розгортається в тексті через класичну антиномію «низького – високого». «Низьке» постає в переліку щоденних господарських клопотів, якими переймаються учасники дійства, і є втіленням «прози життя», а піднесене пов'язане з лейтмотивом вірша – осмисленням смерті. На ньому автор акцентує тричі: озвучує в першому рядку (*«У душний хаті тихо гасла мати»*), далі фразою *«А мама ніби спала / І не спала»* розриває побутове тло, а наостанок «замикає» текст невідворотним *«Так умирала мати»*. Тож, на відміну від багатослівної «прози життя», «епос смерті» поет вербально означив як *«згасала – спала – умирала»*.

Епічність теми, вихід за межі особистісної проблематики посилює, як нам здається, невинно введений у текст вірша епізод із життя сусідської родини:

*І дзвінко цокотів жіночий голос:  
То Климчиха сварила з чоловіком –  
П'яницею плохим і безсловесним  
(У рік пізніш вона його забила  
У змові з полюбовником)*<sup>124</sup>.

Вказівка на майбутню трагічну розв'язку їхньої історії переадресовує її сприйняття з елемента побутової декорації, на тлі якої розгортається вічна драма життя і смерті, до символічної картини зруйнованого зв'язку часу. Сюжетна асоціація підказує античну історію роду Атрідів, зокрема епізод вбивства царицею

<sup>124</sup> Маланюк Є. Поезії. Львів : Фенікс Лтд, 1992. С. 472.

Клітемнестрою і її коханцем Егісфом царя Мікен Агамемнона, що ліг в основу трилогії Есхіла «Орестея», а пізніше трагедій Софокла, Еврипіда й не раз був художньо трансформований у Новому часі. У Є. Маланюка протиставлення природної смерті старої матері та смерті насильницької від руки близької людини в історії Климчихи визначає апокаліптичний вимір його пророцтва щодо руйнування родини як одвічної основи людського буття. У фіналі зрушується і суспільна проблематика та водночас розкривається зміст назви твору через потрактування смерті матері як прологу до великої національної трагедії, настання якої гостро відчувається у момент втрати найріднішої людини:

*Вона була свідома, що кінець  
Вже на порозі, що син і тато,  
І дім цей щедрий, і город розлогий –  
Ціле родинне затишне гніздо –  
Осиротіють: стануть безборонні  
Й беззахисні на сили Зла<sup>125</sup>.*

Написання слова «Зло» в заключних рядках із великої літери («А Зло вже гуртувалось хмарою довкола / І ждало тільки знаку, щоб заллять / Наш тихий рай...») вказує на його сприйняття не так метафорою сімейної драми, як образом Апокаліпсису. Через парафраз Шевченкового «тихого раю» апокаліптичні візії виходять за межі родинної трагедії. Тихий рай – Україна – опиняється перед початком («прологом») світових потрясінь, що розгортатимуться на її теренах і в житті її «дітей».

Отже, твори Т. Шевченка, що стали фактом буття нашої літератури, навантажили кожне звернення до теми «людина і світ», «людина і природа», «людина і суспільство», «людина і Бог» усвідомленою чи неусвідомленою ремінісценцією. У випадку з поетами зрілого модернізму – це зумисне «протягування» текстів Т. Шевченка як класики, на ґрунті якої вибудовується новий канон, орієнтований на світові художні вартості в цілому і античні зокрема.

---

<sup>125</sup> Маланюк Є. Поезії. Львів : Фенікс Лтд, 1992. С. 473.

## ШЕВЧЕНКОЗНАВЧІ СТУДІЇ МИКОЛИ ЗЕРОВА

Широко і різноаспектно досліджувана в останні десятиліття творчість «п'ятірного грона» і Миколи Зерова зокрема привертає увагу і як особливий неокласичний текст новітньої української поезії, зразок активного перекладацтва високого гатунку, і як історико-літературний, критичний і публіцистичний доробок доби зрілого модернізму. У працях численних інтерпретаторів наукової спадщини київських неокласиків (С. Мельник, В. Брюховецький, Г. Райбедюк, О. Томчук, М. Сулима, І. Башманівський та ін.) обґрунтовано положення про особливу роль у формуванні нової – естетично зумовленої – концепції історії української літератури.

У передмові до «Антології римської поезії» (1920), розвідці «Леся Українка», курсі лекцій «Нове українське письменство» (1924), збірці статей «До джерел» (1926), дослідженні «Від Куліша до Винниченка» (1929) Зеров, керуючись ним же постульованим закликом «Ad fontes!» («До джерел»), аргументовано доводив, що своїми вершинними досягненнями українська література належить до світового письменства; чинником її формування, як і необхідною умовою для подальшого розвитку, є активний діалог з художніми традиціями Європи, а відтак актуальною для молодшої генерації письменників вважав Горацієву вимогу «школи стилю». При цьому Зеров наолошував, що засвоєння світового художнього досвіду без врахування та належної оцінки власного неможливе. Тому серед питань наукової рецепції вченого-неокласика важливими виявилися і питання, що формували новий етап українського шевченкознавства.

Творча постать Тараса Шевченка (прямо чи опосередковано) стала об'єктом дослідження різних років і різного наукового формату: у курсі лекцій «Українське письменство ХІХ ст.», читаному впродовж 1927 – 1928 академічного року студентам КІНО й виданому в 1930 році, у розвідці-передмові «Поети Шевченкової доби» (1930), статті «Іван Белоусов, російський перекладач «Кобзаря» (1930), що вийшла в часописі «Життя й

революція», у порівняльній студії «Шевченко і Аскаченський». Серед цих праць історико-літературного, літературно-критичного і компаративного характеру виокремлюються лекції про творчість Шевченка, які маємо на меті проаналізувати. Актуальність такої студії визначає потреба осмислення шевченкознавчого доробку Зерова у контексті його концепції історії національного письменства та відсутність окремого спеціального дослідження цієї сторінки творчості київського неокласика.

Настановчу позицію критика сам Зеров формулював, виходячи з тези про те, що в ньому чи не так само, як і в перекладачеві, цінні своєрідність та глибина сприймання, вразливість, смак, спеціальна обдарованість. У цьому – перегук позиції Зерова з ідеями Т. С. Еліота, який у своїй типології критиків виокремлював іпостась критик як митець. Повною мірою це проявилось в «Українському письменстві XIX ст.» Зерова.

Курс «Українське письменство XIX ст.» складається з 45 лекцій, у яких охоплено український літературний процес від І. Котляревського до поетів «Основи», тобто період від 1798 до 1879 року. Постаті Шевченка Зеров присвячує вісім з них. Зокрема, зосереджує увагу на питаннях інтерпретації біографії («Тарас Шевченко. Біографічні студії» і «Хронологічна канва Шевченкової біографії»), висвітленні основних етапів творчості Шевченка («Творчість Шевченка. «Кобзар», «Шевченкова творчість. «Кобзар», «Гайдамаки»; Шевченкова творчість. «Три літа», «Шевченкова творчість. «Невольничча муза». Останні поезії»), диференціює його твори за родовим принципом, окремо аналізуючи прозу («Російські повісті Шевченка»), а вивершує міні-цикл аналізом поезики («Форма Шевченкової поезії»). А отже, детально й проникливо аналізує життєвий і творчий шлях Кобзаря, еволюцію його художніх та політичних поглядів, а також розвиток суспільно-естетичної думки з приводу його літературної спадщини. Останнє особливо цікавить Зерова, оскільки дає змогу простежити пульсацію естетичних орієнтувань у літературному процесі 1860 – 1880-х років. Таким чином, дослідник розглядає творчість Шевченка як цілісний текст, систему, чинниками якої є хист, обдарування, мотивація до творчості, літературна доля тощо.



Водночас виваженість, досконала раціоналістична стрункість ієрархічних за природою літературознавчих побудов Зерова є, на нашу думку, своєрідним продовженням нового, модерного, прочитання творчості Шевченка, одним із перших авторів якого став М. Євшан, але вже на іншому науковому рівні.

Свого часу М. Євшан у таких наукових студіях, як «Проблеми творчості», «Тарас Шевченко» і «Релігія Шевченка» запропонував свій, відмінний, скажімо, від П. Куліша, погляд на спадщину Кобзаря. Солідарні у своїх висновках про особливу роль Шевченка, вчені виходили з різних позицій: П. Куліш як представник культурно-історичної школи, М. Євшан – у руслі модерністських тенденцій початку ХХ ст. А відтак Кулішева оцінка аргументована з погляду народництва, а М. Євшан послуговувався світоглядними засадами інтуїтивізму та філософії життя. Таким чином, досвід П. Куліша і М. Євшана в царині шевченкознавства – класичне і не-класичне прочитання Шевченкового тексту<sup>126</sup>. Коли Кулішева характеристика творчості Шевченка зводилась до таких понять, як народність (зображення української давнини, порушення проблеми історичної пам'яті, використання фольклорної стихії, відображення світосприйняття українців), то М. Євшан віддавав належне Шевченкові як духовному творцеві нації і оприявнював текст його творів крізь призму етичних, естетичних, філософських і суспільних аспектів творчості. Хоча, як зазначали критики пізніше, зокрема Соломія Павличко, у спробі автора осмислити поезію Шевченка загалом, а не на основі текстів, переважають «ніцшеанські медитації на тему індивідуальності генія та його психології»<sup>127</sup>, Євшан підійшов до об'єкта дослідження по-новому: акцентує свою увагу на формуванні індивідуальності, яка б відповідала духові нового часу та нової філософії.

<sup>126</sup> Див. : Євшан М. Проблеми творчості // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. Київ: Основи, 1998. С. 12 –17; Євшан М. Релігія Шевченка // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. Київ : Основи, 1998. С. 25 –30; Євшан М. Тарас Шевченко // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. Київ: Основи, 1998. С. 79 – 119.

<sup>127</sup> Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1997. С. 18.

По-новому розглядає творчість Шевченка і неокласик Зеров, виходячи насамперед із засад, сформованих філологічним семінаром В. Перетца – оцінювати твори за їхніми художніми достоїнствами чи вадами. Його міні-курс, присвячений Шевченкові, відкривається лекцією «Тарас Шевченко. Біографічні студії», де дослідник аналізує джерела біографії митця, виокремлює етапи та їх специфіку, визначає стильові особливості. Одне з питань, на якому акцентував Зеров, – розмежування достовірного і легендарного матеріалу<sup>128</sup>, а отже, установка на науково об'єктивний огляд життя поета. Це реалізується в наступній лекції – «Хронологічна канва Шевченкової біографії». Окрім викладу фактів побутування Шевченка, так би мовити, в часі і просторі, учений вводить цитати з його ліричних творів і Щоденника, посилається на свідчення поетових сучасників (М. Костомаров, О. Фет та ін.). У лекції, присвяченій «Кобзарю», Зеров аналізує різні видання творів Шевченка, зокрема В. Доманицького та за редакцією С. Єфремова і М. Новицького. Перше *«вражає своєю хаотичністю та невпорядкованістю»*, тоді як, наголошує дослідник, *«хаотичність у подаванні віршованого матеріалу ніколи не була рисою самого автора. Шевченко прекрасно розумів, що таке збірка поезій, і певні зусилля прикладав, щоб надати їй суцільності; умів подати першу поезію збірки, як ключ до неї, умів замкнути збірку сильною та ефектною кінцівкою»*<sup>129</sup>. Тому виокремлює й аналізує чинний «Кобзаря» за виданням, зредагованим С. Єфремовим і М. Новицьким. Таким чином, дослідник встановлює послідовність, за якою надалі аналітично інтерпретує творчість Шевченка.

У лекції «Шевченкова творчість. “Кобзар”, “Тайдамаки”» Зеров застосовує жанровий принцип аналізу збірки, виокремлюючи три групи творів: «а) думи з історичним, політичним або персональним змістом, б) балада, сюжетно оздоблена, позбавлена колишньої витриманості; в) байронічна

---

<sup>128</sup> Зеров М. Українське письменство XIX ст. // Зеров М. Твори: У 2-х томах. Т. 2 : Історико-літературні та літературознавчі праці. Київ : Дніпро, 1990. С. 147.

<sup>129</sup> Там само. С. 154.

ліро-епічна повість»<sup>130</sup>. Принагідно критично розглядає питання впливів на баладу Шевченка досвіду І. Козлова і В. Жуковського, як вважав В. Петров, та А. Міцкевича, за дослідженням І. Франка і польського літературознавця П. Третьяка. Слідом за О. Колесою, Зеров стверджує, що «головний же фактор в утворенні Шевченкової балади – жива творча уява Шевченка. До цього ще треба додати виховання на народних українських піснях та переказах»<sup>131</sup>. Ціннісним фрагментом цієї лекції є блискучий аналіз «Катерини» з погляду визначення місця поеми в еволюції жанру байронічної поеми. Широкий літературний контекст, аргументована наукова атрибутика підпорядковані завданню з'ясувати змістове і стильове новаторство Шевченка.

Лекція «Шевченкова творчість. “Три літа”» – зразок поєднання різних дослідницьких методів Зерова – історико-літературного, біографічного, порівняльного та психоаналітичного. Учений наголошує на тому, що Шевченко періоду «Трьох літ» – це нова якість поета, який переживає серйозну внутрішню кризу, коли *«романтичний культ старовини, захоплення козацькою розвіялось від дотику неприкрашеної дійсності»*<sup>132</sup>. Як приклад нових настроїв Шевченка він детально аналізує поему «Сон», коментуючи й окремі питання, як-от: «Шевченко і декабристи», «образ Петербурга: Шевченко, Міцкевич, Пушкін», «вплив “Історії Русів” на ідейне звучання “Сну”». Іншими словами, визначає ті проблемні питання, які є перспективними для подальших наукових досліджень. Так само щодо поеми «Кавказ»: дослідник обирає компаративний аспект аналізу, наголошуючи, що *«поетичну сміливість “Кавказу” належно можна оцінити тільки на тлі російських трактувань кавказької війни»*<sup>133</sup>. Матеріалом для порівняння критик обирає поезію О. Пушкіна і М. Лермонтова, у творах яких засвідчена чужа Шевченкові

<sup>130</sup> Зеров М. Українське письменство XIX ст. // Зеров М. Твори : У 2-х томах. Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці. Київ: Дніпро, 1990. С. 158.

<sup>131</sup> Там само. С. 159.

<sup>132</sup> Там само. С. 164.

<sup>133</sup> Там само. С. 169.

«дворянська відданість успіхам російської зброї» та традиція «державинсько-петровської оди»<sup>134</sup>.

На відміну від критиків-попередників, зокрема Д. Багрія, у лекції «Шевченкова творчість. “Невольнича муза”. Останні поезії», Зеров акцентує увагу не на поемах цього періоду, а на ліричних творах – медитативних елегіях, ліричних поемах і піснях, відзначаючи, що «*“Невольнича муза” – книга розцвіту інтимно-ліричної творчості Шевченка*»<sup>135</sup>. Аналізуючи поезії Шевченка останнього періоду, групує їх за жанрово-ритмічними характеристиками в чотири цикли, визначає стилістичні та композиційні особливості кожної з них. Не залишає поза увагою і спостереження так би мовити психоаналітичного типу. Так, щодо поем «Неофіти» і «Марія» Зеров стверджує: «*Пізнання істини через матернє страждання підкреслене в обох поемах*»<sup>136</sup>.

Особливо ретельно проаналізовані в наступній лекції російські повісті Шевченка, які науковець вважав «найслабшою, найнепомітнішою частиною його літературної спадщини»<sup>137</sup>. Прозові твори Кобзаря, на його думку, є цікавими як «*матеріал до пізнання Шевченка в найтяжчі роки його вигнання*», але «*не прокладають нових стежок у площині художній*»<sup>138</sup>. Попри це, Зеров доходить до таких висновків щодо особливостей Шевченкової прози: по-перше, за певних перегуків сюжетів повістей з фабулами його ж поем, Шевченко «*далі відходить від власної поеми*»; по-друге, «*цікава риса в повістях <....> – це велика сила в них ідеально добрих людей*», «*тяжіння в бік щасливих закінчень і позитивної закраски*»; по-третє, тексти повістей це джерела з'ясування художніх загалом і літературних зокрема поглядів письменника.

Вивершує цикл лекцій, присвячених творчості Шевченка, дослідження форми поезій. Ця проблема розглядалась і принагідно в інших епізодах циклу, а в останній лекції учений використовує

<sup>134</sup> Зеров М.

.// . : 2- . .2: . : , 1990. . 171.

<sup>135</sup> Там само. С. 170.

<sup>136</sup> Там само. С. 174.

<sup>137</sup> Там само. С. 175.

<sup>138</sup> Там само. С. 179.

весь арсенал цілісної інтерпретації для докладного аналізу метрики, ритміки, евфоніки і строфіки «Кобзаря».

Варто відзначити і таке: у лекціях, присвячених Шевченкові (як і в інших історико-літературних і критичних працях Зерова), науковець співіснує з митцем в одній площині. «... Його статті, будучи науковими, приваблюють як художні творіння, — зауважував Д. Павличко. — Та ж таки стилістична витриманість і вишуканість, що характеризують його найдосконаліший в українській поезії сонет, властива кожній його праці, кожній статті і навіть замітці»<sup>139</sup>.

Отже, висновки запропонованого дослідження можна звести до таких положень:

- шевченкознавчі праці Зерова – продовження розпочатого М. Євшаном модерного прочитання творчості письменника;
- специфіка аналізу життя і творчості Шевченка неокласиком полягає в з'ясуванні контексту й акценті на розвитку суспільно-естетичної думки другої половини XIX ст.;
- шевченкознавчі дослідження Зерова, що реалізуються в різних за форматом і методикою студіях, підтверджують тезу про послідовне витворення неокласиками естетично зумовленої концепції літератури з метою системного вивчення явищ письменства<sup>140</sup>;
- багатовимірність мислення і вислову Зерова-вченого поєднується у його шевченкознавчих лекціях із влучністю образних порівнянь, багатством ремінісценцій і алюзій тощо;
- праці Зерова як дослідника творчості Шевченка засвідчують новий, зріломодерністський етап її вивчення, а висновки та узагальнення неокласика не втрачають актуальність і для сучасних студіювань спадщини Кобзаря.

<sup>139</sup> Павличко Д. Безсмертний майстер // Зеров М. Твори: У 2-х томах. Т. 2 : Історико-літературні та літературознавчі праці / Дмитро Павличко. Київ : Дніпро, 1990. С. 13.

<sup>140</sup> Див. : Мельник С. Концепція історії літератури в науковій спадщині неокласиків : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 1995. 20 с.

## **ДІОГЕН І РОБІНЗОН КРУЗО В ШЕВЧЕНКОВІЙ ПАРАДИГМІ ІДЕАЛЬНИХ ГЕРОЇВ: У ПОШУКАХ САМОСТІ**

Образ Діогена Синопського – одного з найяскравіших мислителів античності, творця кіничної парадигми, яка справила вплив на різноманітні світоглядні концепції наступних епох, – набув, проживаючи своє життя у «великому історичному часі» (М. Бахтін), статусу не так реально-історичного, як міфічного персонажа. Створений багатьма істориками і філософами міф про Діогена<sup>141</sup> приваблював митців семами, які давали можливість увиразнити цілий комплекс мотивів: філософ і натовп, філософ і влада, взаємини цивілізації і природи, пошуки внутрішньої гармонії і зневага до побутового комфорту, необмежена свобода як життєвий ідеал тощо. Так само і образ Робінзона Крузо, дітища Д. Дефо, що постав на основі художнього осмислення фактів із життя Олександра Селкірка, із початком свого літературного буття перетворився на одну з ключових міфологем Просвітництва – втілення локківської парадигми<sup>142</sup>, а сам роман став моделлю для багатьох жанрових утворень просвітницького реалізму.

У художньому світі Тараса Шевченка образи Діогена і Робінзона, такі віддалені в часі та просторі, опинились в одному символічному ряді, а точніше – в серії «Телемах – Діоген». Серія, створена 1856 року в Новопетровському укріпленні, а потім надісланий М. Щепкіну для розіграшу в лотерею, складається з десяти сепій на сюжети, що, власне, не виходять за межі тогочасних академічних студій. Це переважно античні («Телемах на острові Каліпсо», «Мілон Кротонський», «Нарцис і німфа Ехо», «Умираючий гладіатор», «Діоген») та євангельські («Благословіння дітей», «Святий Себастьян», «Самарянка») історії. Є в серії і сепія з сюжетом реалістично-побутового характеру («Киргизка») та авторська мистецька рефлексія історії Робінзона Крузо («Робінзон Крузо»).

---

<sup>141</sup> Див. : *Вашкевич А.* Діоген // Новейший философский словарь. Минск, 1998.

<sup>142</sup> *Шалагінов Б.* Зарубіжна література : Від античності до початку XIX ст. Київ : Вид. дім «КМ Академія», 2004. С. 271.

Інтроспективну (за Лесею Генералюк) серію сепій «Телемах – Діоген» разом з іншими, написаними на засланні творами Шевченка-художника, аналізували свого часу Л. Большаков, Г. Паламарчук. Окремі із сепій стали об'єктами студій, присвячених аналізу традиційних чи прецедентів образів у малярській спадщині Кобзаря (О. Пасічник), і зокрема дослідженню її античної (М. Майстренко) та християнської (Н. Наумова, В. Гордійченко) тематики. Серія сепій стала основою для висновків щодо ознак класицизму і романтизму в українському мистецтві та означенні творчості Шевченка в контексті європейської художньої культури (В. Овсійчук). Проблеми образного мислення Шевченка, взаємозв'язок його поетичної і малярської творчості, і тім числі і серії «Телемах – Діоген» розглядали І. Дзюба<sup>143</sup>, Я. Галайчук<sup>144</sup>, М. Скиба<sup>145</sup>, І. Мойсеїв<sup>146</sup> і чи не найповніше – Леся Генералюк<sup>147</sup>. Проте такий аспект, як (со)творення Шевченком на основі інтерпретації образів Діогена і Робінзона власного міфу про цілісну (ідеальну) людину, вґрунтованого на синтезі романтичної і просвітницької концепцій та шляхом акцентування на екзистенційній проблематиці, окремо не досліджувався, що й визначає актуальність цієї студії.

Основні положення нашого дослідження такі: екзистенційна проблематика є об'єднавчим первнем сюжетів серії «Телемах – Діоген»; твори серії позначені експліцитною та імпліцитною інтертекстуальністю і водночас є зразком авторської міфотворчості на ґрунті різних культурних кодів, тексту власного життя автора та «аури часу»; серія сепій є візуалізацією категорій і понять Шевченкової концепції людини, що, своєю чергою, зумовлює зміщення акцентів в інтерпретації автором таких

<sup>143</sup> Дзюба І. Слава – світовий (універсальний) та Шевченків мотив // Зарубіжна література. 1996. 3 вересня

<sup>144</sup> Галайчук Я. Сюїта самотності (до питання про серію рисунків Т. Г. Шевченка «Телемах – Діоген») // Питання шевченкознавства. Вип. 2. 1961. С. 77 – 85.

<sup>145</sup> Скиба М. Сюїта самотності // Слово Просвіти. 2002. 13 – 19 вересня

<sup>146</sup> Мойсеїв І. Космос Тараса Шевченка: поезія, проза, образотворчість. Культурологічне дослідження семантики і числокодів. Київ : УкрСіч, 2008. 398 с

<sup>147</sup> Генералюк Л. Символіко-алгоритичний концептуалізм Т. Шевченка: інтроспективна серія «Телемах – Діоген» // Студії мистецтвознавчі. Київ : ІМФЕ НАН України, 2009. №1(25). С. 31 – 50.

прецедентних образів світової культури, як Діоген та Робінзон Крузо, що набувають рис філософом.

Як відомо, філософи екзистенціалізму, прагнучи збагнути причини трагічної невлаштованості людського життя, висували на передній план категорії страху, відчаю, страждання, самотності, смерті. Щодо Шевченкових творів серії «Телемах – Діоген», то ці поняття тією чи тією мірою структурують характеристику майже всіх її персонажів, а для окремих є визначальними. Так, відчуженими від свого звичного середовища є син Одиссея, що в пошуках батька потрапив на острів німфи (сепія «Телемах на острові Каліпсо»); у лісі, наодинці з лютими звірами, опиняється атлет Мілон («Мілон Кротонський»); самотний через свої релігійні переконання командир преторіанців християнин Себастьян («Святий Себастьян»); кинутий на поталу жорстокий юрбі глядачів гладіатор («Умираючий гладіатор»). Прагнуть самотності самозакохані (чи самодостатній?) Нарцис («Нарцис і німфа Ехо») і бунтівний Діоген («Діоген»). Урешті-решт, на довгі роки поодаль від людської цивілізації опиняється Робінзон («Робінзон Крузо»). Тож Я. Галайчук, а за ним і М. Скиба, цілком слушно називають серію «Телемах – Діоген» «сютою самотності»<sup>148</sup>, де представлено широкий діапазон тлумачень цієї ситуації, настрою, самовідчуття.

Вважаю, що в Шевченкових сепіях запропоновано різні «лики» самотності: фізична або моральна, самотність як передостанній етап людського буття, за яким – смерть (на порозі смерті Мілон, Нарцис, Себастьян, гладіатор), і самотність як етап ініціації. Останній варіант – самотність як випробування і крок до усвідомлення істинності речей (щось на кшталт джойсівської «епіфанії», «осияння») – пов'язаний із проблемою вибору. Тут формується ще одна типова для творів екзистенціалістської проблематики ситуація межі, де від зробленого кроку залежатиме, чи пройде герой ініціацію. При цьому перехід на новий духовний рівень у сенсі осягнення істини зазвичай драматичний, а нерідко і

---

<sup>148</sup> Див. : Галайчук Я. Сюїта самотності (до питання про серію рисунків Т. Г. Шевченка «Телемах – Діоген») // Питання шевченкознавства. Вип. 2. К., 1961. С. 77 – 85; Скиба М. Сюїта самотності // Слово Просвіти. 2002. 13 – 19 вересня



трагічний. Втрата, ще більше відчуження, поразка в чуттєвій сфері, смерть збігаються в одній кульмінаційній точці з усвідомленням персонажем єдино можливого вибору, здійсненого ним. Так, між коханням і синівським почуттями обирає Телемах, «піднімаючись» у такий спосіб до ідеального героя класицизму, який між особистим (чуттєвим) і суспільним (обов'язком) робить вибір на користь останнього. Трагедією обертається прагнення Нарциса вивчати себе, зневаживши кохання німфи як знак навколишнього світу. За приналежність до християн, тобто за вибір віри, страчений Себастьян. Служачи для розваги натовпу, приречений на смерть гладіатор. Намагаючись обдурити старість, гине від пазурів диких звірів колись славетний атлет Мілон, який марно спробував голіруч розірвати пень, залишений лісорубами.

Винятками, тобто тими, хто разом зі зробленим вибором піднімаються над смертю, стають у Шевченка, по-перше, гендерно марковані персонажі, по-друге, ті, щонайповніше втілюють ключові позиції авторського світогляду. У першому випадку, це жінки – персонажі сепій на євангельські сюжети, де ініціація відбувається через «диво» зустрічі з Ісусом (сепія «Самарянка») або «диво» материнства (сепія «Благословіння дітей»). Вибір жіночих образів як «візуальної репрезентації Аніми»<sup>149</sup> відповідає традиційному тлумаченню Шевченком ролі жінки-берегині, жінки-страдниці, матері-України у своїй творчості. З усієї серії саме їхні обличчя осяяні спокоєм, тихою радістю, щастям, ніби на підтвердження Шевченкової думки про те, що *«много, неисчислимо много прекрасного в божественной, бессмертной природе, но торжество и венец бессмертной красоты – это оживленное счастьем лицо человека. Возвышеннее, прекраснее в природе я ничего не знаю»*<sup>150</sup>.

Приклади іншої ситуації, коли герої уособлюють близькі авторові світоглядні аспекти, – це сепії, у яких, на нашу думку, символічно відтворено момент ініціації – «Діоген» і «Робінзон Крузо». Тут Шевченко розрізняє вимушену самотність як трагічну

<sup>149</sup> Генералюк Л. Символіко-алегоричний концептуалізм Т. Шевченка: інтроспективна серія «Телемах – Діоген» // Студії мистецтвознавчі. Київ : ІМФЕ НАН України, 2009. №1(25). С. 38.

<sup>150</sup> Шевченко Т. Зібрання творів : У 6 т. Т. 4. Київ : Наук. думка, 2003. С. 147.

ізоляцію від соціуму через фатальні обставини, але таку, що піднімає героя на якісно новий рівень самоусвідомлення і світосприйняття («Робінзон Крузо»). І самотність добровільну як свідомий виклик, бунт, але також трагічну для індивіда, який її обрав («Діоген»). Обидва варіанти, хай і по-різному, вважаю, унаочнюють розщеплення Шевченком «самотності» на *самоту* та *усамітнення* (про трагічність першої і необхідність другої заради збереження власної індивідуальності писав у своїх есеях про Шевченків світ ідей та образів Л. Ушкалов<sup>151</sup>). Переживання самотності / усамітнення і, що найважливіше, пошуки Людини, якими воно супроводжується, постають у Шевченковій інтерпретації як обов'язковий етап до свободи і розкнутості духу, без яких неможливий ідеальний герой.



Т. Шевченко. Діоген

Саме розкнутість духу і свобода є ключовими позиціями Шевченкового світогляду, підґрунтям його антропології, у якій виразні перегуки зі сковородинівською «внутрішньою людиною» та шляхами її вдосконалення, одним із яких є усамітнення. Звести свої життєві вимоги до мінімуму і при цьому не відмовитися від насиченого духовного життя – такі настанови Сковороди цілком у дусі філософа Діогена.

Невипадково в повісті «Близнець» Шевченко називав українського мандрівного філософа Діогеном наших днів. Саме Діоген, розвиваючи принципи моральної філософії Сократа, сформулював «ідеал кінчного життя»<sup>152</sup>. У цьому ідеалі поєдналися такі основні елементи філософії кініків, як проповідь безмежної духовної свободи окремого індивіда, демонстративна зневага всіх звичаїв і загальноприйнятих норм життя, відмова від задовольень, багатства, влади, нехтування

<sup>151</sup> Ушкалов Л. Моя шевченківська енциклопедія : із досвіду самопізнання. Харків – Едмонтон – Торонто : Майдан, 2014. С. 429 – 432.

<sup>152</sup> Перевезенцев С. Діоген Синопский // Антология античной философии. Москва : Олма-Пресс, 2011. 416 с.

славою, знатністю, успіхом. Античний філософ пов'язав своє уявлення про ідеальне буття з поняттями свободи, аскези та автаркії: істинне щастя полягає в цілковитій свободі, а вільний лише той, хто вільний від більшості потреб. Засобом для досягнення свободи є зусилля, важка праця, означена Діогеном як «аскеза», а метою життя філософ вважав досягнення стану «автаркії» – самодостатності.

Шевченкова оцінка такої філософії візуалізована в сепії «Діоген». Її фінальне місце в серії більш ніж промовисте й символічне. Так, на нашу думку, Шевченком означена кульмінація хресного шляху його персонажів, кожен із яких намагався наблизитись до ідеалу у свій спосіб. І лише Діогенові, мудрецю-аскету, який відмовився від будь-якої власності і навіть якийсь час жив у піфосі – великій глиняній посудині з-під вина (у Шевченка – бочці) – вдалося віднайти найкоротшу путь до доброчесності. Тобто наблизитись до автаркії, коли людина осягає суєтність зовнішнього світу і сенсом її існування стає спокій власної душі.

Коли, за Я. Галайчуком, у малюнках із образами самотніх і приречених міфологічних героїв асоціативно відтворено подібні стани стражденної поетової душі<sup>153</sup>, то в образах Діогена і Робінзона Крузо, вважаю, втілено і стан просвітлення, до якого приходять герої через пережиті страждання. Мимоволі примірявши на себе за роки заслання діогенівський спосіб життя, Шевченко побачив у ньому і вищу мудрість віднайдення божественного. Так текст власного життя поета доповнює і корегує текст культури, знаками якого є прецедентні образи, та визначає специфіку сепії «Діоген». Так, контури матеріального (речового) світу філософа окреслені отвором бочки, який більше нагадує вхід до печери (характерно, що таке ж обмеження простору стінами печери і в сепії «Телемах на острові Каліпсо»; під склепінням печери зображений Робінзон, ареною обмежений світ героя в «Умираючому гладіаторі»), а світ природи зводиться до жука-рогача, на якого вказує Діоген, можливо, захоплюючись його невибагливістю. Зі світу символів на картині – сова Афіни,

<sup>153</sup> Галайчук Я. Сюїта самотності (до питання про серію рисунків Т. Г. Шевченка «Телемах – Діоген») // Питання шевченкознавства. Вип. 2. 1961. С. 80.

уособлення мудрості, та свічка. Так Шевченко перетворив ліхтар, з яким, за легендою, Діоген блукав удень вулицями Афін у пошуках Людини, на улюблений і невід'ємний атрибут майже всіх автопортретів. На сепії Діоген прикриває вогонь свічки рукою, спрямовуючи світло на себе, тобто шукаючи Людину в собі. Обличчя філософа осяяне тим самим світлом тихої радості, що й обличчя самарянки в однойменній сепії, яка, відкривши серце для віри, віднайшла в собі божественне, свою Самість. Те ж саме відбувається і з Шевченковим Діогеном, який спрямовує пошуки Людини на пізнання самого себе.

Діогенівський ідеал пізнання себе, своєї неповторної особистості локалізувався у фразі «Шукаю людину!», яка стала девізом усіх кініків. Цей ідеал надихав мислителів наступних епох, а у філософів екзистенціалізму він нерозривний із тлумаченням свободи. Як найвища моральна цінність воля мислиться екзистенціалістами не в соціально-політичному, а як притаманна природі людини потреба самовираження особистості: бунт – це не революційне перетворення суспільства, а повстання проти долі, моральний бунт проти Його Величності абсурду. Адже єдине, чим володіє людина, – це її внутрішній світ, право вибору, свобода волі. Натомість у Шевченка важливим складником є віра, віднайдення Бога. У цьому сенсі своєрідним двійником Діогена, вважаю, виступає у серії сепій Робінзон.

Роман Д. Дефо «Пригоди Робінзона Крузо» сміливо можна назвати бестселером просвітницької літератури. Його герой став базовою моделлю політичних, економічних і гносеологічних уявлень доби Просвітництва. Не згас читацький інтерес до цього твору і в XIX ст. Тож Шевченко не лише добре знав цей твір, а й подарував його французький переклад дочці брата Варфоломія, племінниці Прісі, порадивши зробити роман частиною її власної лектури<sup>154</sup>. Згадував Шевченко роман Д. Дефо і в повісті «Художник».

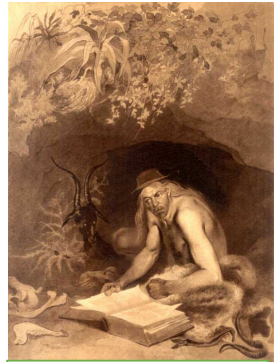
С. Гетьман, досліджуючи Шевченкову прозу, припускає, що в романі англійського просвітителя письменника приваблювали

---

<sup>154</sup> *Шевченківський словник* : У 2-х т. Т. 1. Київ : Гол. редакція УРЕ, 1976. С. 189.

органічне поєднання авантюрного первня з документальністю, традицій мемуарного жанру з рисами філософської притчі, а також виразний дидактизм, які певною мірою виявляються і в його повістях<sup>155</sup>. Сепія «Робінзон Крузо», на нашу думку, свідчить про надзвичайно глибоке прочитання Шевченком образу головного героя твору англійського письменника і виокремлення в ньому сем, які споріднюються його з авторовим сприйняттям Діогена.

На малюнку Шевченка Робінзон майже в тій самій позі, що і Діоген, але за бочку йому править печера, що ледь видніється в гушавині. Із предметів людської цивілізації перед ним чи не найцінніший – книга. Герой зображений замисленим, у ту мить, коли його погляд спрямований не на текст, а всередину себе. Знаючи, за текстом роману, що з-поміж урятованих Робінзоном із корабля речей єдиною книгою була Біблія, припускаємо, що цей епізод міг би стати ілюстрацією до філософського змісту твору Д. Дефо. Відомо, що окрім традиційного тлумачення Робінзона образом, у якому опоетизована історія багатовікової боротьби людства за існування та ушавлена нездоланна сила людського характеру, сам автор роману в передмові вказує ще на одне розуміння свого протагоніста як «справжнього розкаяного блудного сина»<sup>156</sup>. Робінзон проходить



Т. Шевченко.  
Робінзон Крузо

шлях (ініціацію) від вельми неслухняного сина й людини, яку важко назвати щирим вірянином, через випробування самотністю і важкою щоденною працею (аскезою) до особистості, яка віднайшла себе, Бога і любов до ближнього (автаркію). От тільки Робінзон, на відміну від Діогена, вчитувався в Біблію, щоб віднайти там Людину в собі. Посилення Шевченком не авантюрно-пригодницької, а радше такої, що перейшла з традиції агіографічної і дидактичної літератури, семи образу Робінзона як

<sup>155</sup> Гетьман С. Просвітницький ідеал людини та його образна інтерпретація у повістях Т.Шевченка : автореф. дис. канд. наук : 10.01.01. Київ, 2003. С. 9.

<sup>156</sup> Дефо Д. Життя й незвичайні та дивні пригоди Робінзона Крузо. Київ : Дніпро, 1985. С. 152.

наверненого грішника сприймається цілком органічно. Такий образ конструюється і в Шевченковій прозі (повість «Варнак»), і у його мистецькому доробку: паралельно з роботою над циклом сепій у 1856 – 1857 роках Шевченко працював і над серією «Притча про блудного сина», створивши 8 з 12-ти задуманих.

Коли в міфі про Діогена акцентовано на таких рисах, характерних для романтичної концепції героя, як бунт, відчуження, епатажність поведінки, самотність серед натовпу, трагізм індивіда, який протиставляє себе масі, то в Робінзоні увиразнені просвітницькі домінанти – природний розум, який допомагає героєві вижити, і природна релігійність, що уможливорює самостійний, без посередництва церкви, пошук Бога. Тож можна погодись із висновком С. Гетьман щодо синкретичного характеру ідеального героя повістей Шевченка (і ширше – пізньої творчості письменника), зумовленого синкретизмом художнього мислення автора. У такому ідеальному образі поєднані риси позитивних героїв різних напрямів і різних літературних традицій. Аналогічний підхід оприявлений і в сепіях «Робінзон» і «Діоген», інтерпретація образів яких укорінена в авторську версію просвітницької концепції ідеальної людини в поєднанні з романтичною теорією героя.

Таким чином, серію «Телемах – Діоген» можна вважати не лише сюїтою самотності, а й сюїтою пошуків Людини, сюїтою становлення духу. Окрім ідейної, мистецько-стилістична єдність серії виявляється в наявності елементів драматизації портретованих. У багатьох із них митець передає не лише, так би мовити, зовнішній зміст образу, а і внутрішній – характер, психологічний стан у момент зображення, глибоку задуму, смуток, відчай, натхнення. Одним словом, як і автопортрети Шевченка, персонажі його сепій вирізняються ускладненим психологізмом, а відтак це уможливорює припущення: образи сепій – маски автора, варіанти його автопортретів в історичному, міфологічному та реальному не-українському антуражі. При цьому образи Діогена і Робінзона Крузо, об'єднані семою «мислитель, що пізнає світ, шукаючи в ньому Людину», вписуються в авторську парадигму ідеальних героїв.

### **Розділ 3.**

## **ВІДНАХОДЯЧИ СЕБЕ В ІНШОМУ: НОВІТНЯ УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА У СВІТОВОМУ КОНТЕКСТІ**

---

### **МИКОЛА ЗЕРОВ І ТОМАС СТЕРНЗ ЕЛІОТ: ТОЧКИ ПЕРЕТИНУ**

Перспективу компаративного дослідження точок перетину творчості Миколи Зерова і Томаса Стернза Еліота однією з перших накреслила Елеонора Соловей у монографії «Українська філософська лірика». Перейшовши в розряд майже аксіоматичних, ця теза не отримала подальшого розвитку, хоча принагідно її коментували Г. Грабович («Апорії українського формалізму»), Віра Агеєва («Формалізм у концепціях київських неокласиків»), С. Матвієнко («Дискурс формалізму: український контекст»), Орислава Волошин («Микола Зеров як критик перекладу») та ін. Об'єктом їхнього аналізу виступали літературно-критична та перекладацька діяльність Зерова і Еліота, тоді як поетичний доробок двох представників «високого модернізму» залишався поза увагою. При цьому окремо еліотівський «слід» у поетичному просторі українського модернізму свого часу досліджували О.Тарнавський у дисертації «Т. С. Еліот і Павло Тичина», А. Градовський і М. Галушко в розвідці «"Я більш не нидію болісним недугом" (Дискурс символізму в поезії Олександра Олеся та Т. С. Еліота)». Аналізували літературознавці і різні аспекти спадщини самого Еліота (праці Тамари Денисової, Галини Чумак, Лариси Статкевич, Оксани Лівіцької, Тетяни Козимирської, О.Козлова та ін.), засвідчуючи в такий спосіб тенденцію включення його творчості в контекст української культурної свідомості. Вважаю, що актуальним завданням є і окреслення художньо-естетичних, тематичних й образних сходжень у творчості Зерова і Еліота як ключових постатей тогочасного літературного процесу.

Вихідними позиціями для порівняльного аналізу вважаю, по-перше, проблему культури як центральну в доробку обох митців; по-друге, тлумачення творчості Зерова і Еліота органічною частиною національних варіантів неокласицизму XX ст., свідомо зорієнтованого на традицію як філософський та естетико-ідеологічний феномен; по-третє, виразну культурологічну парадигму їхньої лірики. Попри те, що між цими факторами взаємозв'язок і взаємозалежність, усвідомлюємо умовність зіставлення творчих профілів Зерова і Еліота. Насамперед через різну «функціональність» їхньої неокласики: американо-англійському письменнику не довелося виконувати означену Д. Наливайком специфічною для українського варіанту функцію «організації ствердження національного культурного простору, який розбився на скалки й аморфізувався пануючою імперською культурою, піднесення його на рівень вищої культурної реальності й цінності»<sup>157</sup>. Це, своєю чергою, визначило й різноспрямований – трагічно-оптимістичний у Зерова і песимістичний в Еліота – пафос їхньої творчості. Різними, навіть з огляду на традиційний для митця будь-якої епохи «подвійний хрест» (за В.Ільїним) буття й таланту, були їхні «тексти життя». Ідеться передовсім про Зерова: драматичні обставини переходової доби від короткого й незавершеного ренесансу до новітньої репресивно-тоталітарної імперії унеможливили повноцінну творчу й життєву реалізацію українського неокласика. Як писав Михайло Орест про свого брата, «він дав, проте, лише невелику частину того, що міг створити, коли б йому пощастило жити в людських умовах, при людському режимові»<sup>158</sup>.

Виходячи з нагальної потреби по-новому подивитись на літературний процес, осмислити його історію та накреслити перспективи, Зеров і Еліот долучились до створення концепцій розвитку національних літератур. Основні положення своїх ідей Еліот виклав в есеях і оглядах, об'єднаних у збірці «Священний

---

<sup>157</sup> Наливайко Д. Українські неокласики і класицизм // Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія»: Том. 4. Філологія. Київ: КМ «Academia», 1998. С. 6.

<sup>158</sup> Цит. за: Слабошпицький М. Михайло Орест. Молодший брат. URL: <http://ukrlife.org/main/evshan/25poetiv15.html>



ліс» (1920), книгах «Призначення поезії і призначення критики» (1933), «Нотатки для визначення поняття "культура"» (1948), «Про поетів і поезію» (1957), у редактованому журналі «Крайтеріон» (1922 – 1939). «Священним лісом» для Зерова стали критичні огляди, рецензії й публіцистичні виступи періоду дискусії 1925 – 1928 рр., спільна ідея яких сконцентрована у відомому гаслі «Ad fontes!», а також курс історії української літератури («Українське письменство XIX ст.», «Від Куліша до Винниченка: нариси з новітнього українського письменства» (1924)), у якому втілено широкий спектр методологічних прийомів і принципів літературознавчого аналізу, де кожне явище розглядається на тлі культурологічного, історичного чи соціального контексту доби і в світовому контексті водночас.

Аналізуючи внесок неокласиків у розбудову концепції української літератури (а в доробку Зерова вона отримала хай і не завершене, але найбільш послідовне обґрунтування), С. Мельник доходить слушного висновку, що «їх система може генетично і типологічно співіснувати з методологічними концепціями І.Тена, духовною школою Дільтея, теоретичними узагальненнями англійської "нової критики"... »<sup>159</sup>. Зерову була близька позиція Еліота як представника «нової критики», де історія літератури інтерпретувалася не застиглою естетичною формулою, не низкою імен, навіки закріплених за певними точками літературного континууму, а такою, де кожна нова епоха може запропонувати свій погляд і перспективу. Звідси «право» на переоцінку, яким уповні скористалися і Еліот, і Зеров.

Так, у здійсненій спробі Еліота «переписати» історію англійської літератури Джон Мільтон поступився місцем Джону Донну і поетам-метафізикам, які імпонували вченому-модерністу здатністю чуттєвого вираження думки (есе «Епоха Драйдена», «Метафізичні поети»), а класицисти усунули з провідних позицій поетів-романтиків. Схоже завдання було і в Зерова, коли, проставляючи нові акценти у творах української літератури, він

<sup>159</sup> Мельник С. Концепція історії літератури в науковій спадщині неокласиків : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Київ, 1995. С.8.

тим самим модернізував і «повертав» їх сучасному читачеві. Адже історико-культурна концепція українського неокласика, яка, за спостереженням Лесі Демської-Будзуляк, поєднала в собі кілька дискурсів – класицизму та російських акмеїстів, дискурс просвітництва і дискурс розбудову ідеально-утопічної моделі культури – була спрямована на «встановлення ідентичності національної літератури, а також створення “високого канону” цієї літератури»<sup>160</sup>. Цьому підпорядкована зеровська переоцінка творчих постатей Я. Щоголіва, Ю. Федьковича, П. Куліша, М. Черемшини, М. Старицького, яких він виводить з ідеологічних чи естетичних маргінесів. Як і постать Лесі Українки, у якій разом з іншими неокласиками бачив не екзотичну, далеку від читача мисткиню, а близького по духу письменника-модерніста, перейнятого проблемою «об’європеювання» української аудиторії.

І Зеров, і Еліот усвідомлювали літературний процес як якісно новий культурний етап та трактували необхідність збереження традиції у складний та суперечливий період новітнього національного ренесансу (Зеров) та авангардизму (Еліот). Щодо Еліота, то на винятковій значущості традиції для його творчості та культурологічної теорії зокрема наголошувала Тамара Денисова, зауважуючи, що традиція, у його розумінні, поняття не літературознавче і навіть не філософське: «Широкому діапазону явищ, які він називає традицією, в теорії відповідає безперервний потік час-культура-історія, що буквально пронизує твори Еліота, роблячи будь-яку подію водночас і позачасовою, і «повсякденною»<sup>161</sup>. Так, у нарисі «Традиція й індивідуальний талант» Еліот наголошував, що традиція насамперед несе в собі відчуття історії. І це відчуття *«змушує писати не просто усвідомлюючи себе одним із нинішнього покоління, а й відчуючи, що вся література Європи, від Гомера до наших днів, і всередині неї – вся література власної твоєї країни існує одночасно і*

---

<sup>160</sup> Демська-Будзуляк Л. Реконструкція літературознавчого канону: прологомени до вивчення наукової спадщини Миколи Зерова // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. 2012. №12. С. 267 – 273.

<sup>161</sup> Денисова Т. Модерністська поезія (Езра Паунд, Томас Стірнз Еліот) // Історія американської літератури ХХ століття. Київ : Вид-чий дім «Києво-Могилянська академія», 2012. С. 114.

творить одночасний співвідносний ряд. Це почуття історії <...> і включає письменника в традицію»<sup>162</sup>. А в передмові до «Священного лісу» Еліот вимагав від сучасного поета освоєння і свідомої орієнтації на багатовікову культурну й літературну традиції, щоб нова поезія могла знайти свій ґрунт. Такої ж думки був і Зеров, закликаючи «засвоїти найвищу культуру нашого часу не тільки в її останніх вислідах, але і в її основах, бо без розуміння основи ми лишилося “вічними учнями”, тобто такими, які ніколи не можуть з учителями порівнятися»<sup>163</sup>. У своїх історико-літературних та літературно-критичних працях український неокласик доводив, що відповідно до внутрішніх законів розвитку національної літератури упродовж усієї її історії відбувалася інтенсивна адаптація та асиміляція художнього потенціалу світового контексту й античності зокрема, що супроводжувались еволюцією взаємовідношень «свого» і «чужого». Від «орнаментального» функціонування прецедентних мотивів через взаємодію культур за схемою «заповнювання ніш», де чужий матеріал сприймається як «компенсація» тих чи тих проблем власної традиції, до так званого «синдрому несподіваного ефекту» зустрічі двох культур, суть якого – в усвідомленні себе при наявності «чужого» – про зразки таких рівнів рецепції світової спадщини говорить учений у дослідженнях «Нове українське письменство» та «Від Куліша до Винниченка». Водночас у власній творчості Зеров не тільки демонстрував синтез різних форм освоєння світової класики (переклади; наслідування; використання окремих мотивів та образів; стилізація; переспіви; трансформація традиції з настановою на новації), а і спрямував усі три – літературознавчий, художній і перекладацький – напрями своєї діяльності на формування новітнього етапу в розвитку концепції української античності. Поєднавши традицію, що склалася впродовж усієї історії рецепції і трансформації греко-римської літератури українською культурою, з принципами інтерпретації класичної спадщини доби модернізму, Зеров вийшов

<sup>162</sup> Еліот Т. С. Назначение поэзии. Статті о літературе. Київ : AirLand, 1996. С. 158.

<sup>163</sup> Зеров М. Зеров М. Твори : У 2-х т. Т. 2 : Історико-літературні та літературознавчі праці. Київ : Дніпро, 1990. С. 582.

на позицію, що стане властивою культурі всього ХХ ст., у тім числі й Еліотові. Типологічна спорідненість їхніх поглядів – у сприйнятті античної культури певною метамовою, метафорою культурних традицій і класики взагалі, метафорою «іншого» уявлення про світ, альтернативного сучасному, і разом із тим джерела аналогій і паралелей. У статті «Євразійський ренесанс і пошехонські сосни» Зеров відстоював позицію щодо орієнтації на класичну спадщину як на зразок мистецької досконалості, де студіювання великих майстрів і насамперед митців античності, за його визначенням, – шлях до «гурманства слова», до висот художньої майстерності. Як і Еліот, який вважав, що *«поет мусить виробляти й розвивати в собі усвідомлене почуття минулого й збагачувати його впродовж усієї своєї творчості»*<sup>164</sup>, Зеров проймався вихованням у сучасному письменнику через залучення до світової спадщини відчуття своєї приналежності й відповідальності за долю культури. Неокласик висував високі, на кшталт гораціанських, вимоги до творчого процесу, в основі якого розуміння поезії як абсолютної мистецької вартості (цикл «Ars poetica», публіцистичні статті періоду літературної дискусії). Так само і Еліот, переконуючи, що сучасний поет мусить бути налаштованим на освоєння й орієнтацію на багатовікову культурну традицію, наголошував і на недопущенні суб'єктивного свавілля в трактуванні поетичної теми, вимагав суворої дисципліни думки й почуття. Формулюючи свої вимоги, Еліот, підкреслював, що прямий обов'язок поета лежить у сфері рідної мови, яку той має і зберігати, і розвивати та вдосконалювати. Цьому ж завданню, за великим рахунком, підпорядкована вся діяльність Зерова на теренах теорії і практики перекладу, де, віднаходячи вираження «чужого» слова «своїм», він демонстрував справжню «школу стилю» у плеканні української мови.

У питаннях культури Зеров і Еліот одночасно виступають у кількох іпостасях: і звичайними реципієнтами, і реципієнтами-аналітиками, і реципієнтами-поетами. Така рецептивна багатовекторність не могла не зумовити особливе сприйняття

---

<sup>164</sup> Елиот Т.С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. Київ : AirLand, 1996. С. 161.

комплексу проблем, пов'язаних, зокрема, зі спільною для творчості обох митців проблемою протиставлення культури і варварства. Так, у п'яти частинах поеми «Безплідна земля» Еліот «витворює свій міф – про хаос сучасного життя, вульгарність цивілізації і прогресу, про духовну деградацію людини, про девальвацію її почуттів, про занепад культури й крах філософії гуманізму»<sup>165</sup>. Зеров, як і Еліот, який віддає перевагу зображенню світу хаосу як постійного руху без напрямку та сенсу, у протистоянні духовній варваризації суспільства звертається не до сучасності з її сумнівним прогресом, а до класичного минулого, орієнтуючись на довершену культуру поетичного мислення з її обов'язковим філософізмом та інтелектуалізмом. Так, антиномія культури і варварства виразна в циклах українського неокласика «Культуртрегери», «Будівництво», «Lusciosa», прочитується в підтексті багатьох «античних» поезій, де образи міфології цікаві не так аспектом загальнокультурної еквівалентності, як можливістю виявити механізм переходу одного в інше. Нерідко проблема протистояння культури і варварства, хаосу і гармонії вирішується в Зерова через протиставлення античних і біблійних образів (наприклад, Саломеї і Навсікаї). У цьому виявляється «аполлонійський» первінь його творчості, де античність виступає зразком епохи, у якій відкривалася історична перспектива, рух до ідеалу, до «золотого віку», що означало повернення зі світу хаосу у світ гуманістичних цінностей. Натомість Еліот до пошуків такої гармонії звернеться у своїй пізній творчості, пройшовши шлях, означений ним як рух від модернізму до неокласики. Тоді як до ранньої творчості Еліота-поета типологічно близькою видається лірика іншого з братів Зерових – Михайла Ореста.

У роздумах над поняттями «традиція» і «класика» Зеров і Еліот формували власні концепції митця. Якщо еліотівська різко полемічна і спрямована насамперед проти романтичного потрактування митця як унікальної, неповторної особистості (*«Рух художника – це поступова й неперервна самопожертва,*

<sup>165</sup> Павличко С. Поезія Томаса Стерна Еліота // Еліот Т.С. Вибране. Київ : Дніпро, 1990. С. 12.

поступове й неперервне зникнення його індивідуальності»<sup>166</sup>), на противагу якому критик пропонував іпостась поета-медіума, то Зерову ближчий просвітницько-класицистичний тип митця. Але концепт «служіння» переадресовувався у сферу естетичного: Поет у Зерова служить не державі, а Слову. Звідси і галерея постатей культуртрегерів його лірики (цикл «Культуртрегери» та ін.). При цьому, у своїх визначеннях ролі та місця митця в людському бутті і Зеров, і Еліот виходять за межі соціально визначеного історичного часу і простору. Тому, власне, парадигма образу поета в ліриці Зерова – від Ліна і Орфея до Овідія, Вергілія, Леконта де Ліля, Григорія Сковороди, Пантелеймона Куліша, Павла Тичини. «Багатоликість» ліричного героя поезії Еліота так само сприймаємо і за пошуки нового естетичного ідеалу, і за втілення його власної теорії «деперсональної поезії», за якою відкривався широкий горизонт маніпуляцій героями-масками зі всього світового контексту. У такий спосіб і Еліот, і Зеров не лише задовольняли відчуття традиції та укріплювали зв'язок епох, а й апробували поетику, основою якої, за Еліотом, було «створення нових єдностей». Сформулювавши в есе «"Улісс", порядок і міф» завдання митця *«взяти під контроль, впорядкувати, надати форму і значення неозорій панорамі порожнечі й анархії, якою є сучасна історія»*<sup>167</sup> за допомогою міфопоетичного принципу, Еліот творчо реалізує його у своїй поезії і драматургії. На цьому надзавданні висновується й міфопоетика Зерова, суть якої – у використанні й переосмисленні художнього матеріалу, що належить різним культурно-історичним епохам. У цьому сенсі поетичні твори Зерова та Еліота можна розглядати, за Х. Ортега-і-Гассетом, метафорою «подорожі на чужину, у далекі часи та до іншої культури».

Із питаннями культури і традиції, навколо яких оберталась уся творчість Зерова і Еліота, пов'язане, вважаю, питання сприйняття феномену «Європа», у якому обидва митці йшли від ототожнення її з досягненнями культурними й інтелектуальними,

<sup>166</sup> Еліот Т.С. Назначение поэзии. Статті о літературе. Київ : AirLand, 1996. С. 161.

<sup>167</sup> Еліот Т.С. «Улисс», порядок і міф // Иностранная литература. 1988. №12. С. 227.

а не політичним чи суспільним. Зокрема Еліот зазначав, що «<...> Європа – це ціле <...>. І точнісінько так європейська література – ціле, окремі члени якого не можуть розцвісти, якщо по всьому тілу не циркулює один і той самий потік крові. Кровоносний потік європейської літератури – латина і грецька, які існують як єдина кровоносна система, оскільки своє грецьке походження ми усвідомлюємо через Рим»<sup>168</sup>. Загалом, у культурологічних студіях першої половини ХХ ст. особливого поширення набуло трактування античності і християнства як чинників формування європейської самосвідомості: Європа як світ іманентного християнства і знакова роль у формуванні її духовності античної спадщини. Символічно, що Зеров зосереджує увагу на античному «стовпі західної цивілізації» (Т. Манн), а Еліот (особливо в пізній період своєї творчості) – християнському (стаття «Ідея християнського суспільства» та ін.). Цим, можливо, і пояснюється домінування «тексту Вергілія» у Зерова та «тексту Данте» в Еліота у спільній для обох неокласиків царині осмислення діалогу «*Вергілій – Данте*».

Окрім того, рецепція творчості Вергілія і Данте пов'язана також зі створюваною митцями-модерністами новою методологією критики. Із-поміж різновидів критики – професійної, академічної та критики як різновиду мистецтва – полем своєї діяльності Еліот називав мистецьку, а найвагомішим завданням критика – переформатування чи новотворення канону. Саме на прикладі рецепції Данте, зауважував Е. Р. Курціус, літературна критика виконує таке завдання, як висвітлення закономірності введення нового класика до канону внаслідок перегляду норм, що доти вважалися класичними. «Їх визнають чимось історично окресленим і обмеженим доктринальними постулатами; їх релятивізують, і вони втрачають силу закону <...> Саме в такому сенсі треба було б розуміти висловлювання Еліота про сутність класики»<sup>169</sup>. На осмислення класики були спрямовані і літературно-критичні, історико-літературні й культурологічні

<sup>168</sup> *Еліот Т.С.* Назначение поэзии. Статьи о литературе. Київ : AirLand, 1996. С. 258.

<sup>169</sup> *Курціус Е.Р.* Європейська література і латинське середньовіччя. Львів : Літопис, 2007. С. 389 – 390.

праці Зерова. Окрім значного наукового фактажу, вони позначені художньою креативністю, легкістю стилю та думки, тяжіють до синтезу академічного і художнього. Особливо виразно оприявлюється це в коментарях реального історико-антикварного, біографічного, історико-літературного, географічного та звичаєво-побутового характеру, якими український неокласик супроводжував свої перекладні й оригінальні твори.

Літературно-критична й художня рецепція ключових фігур античної та середньовічної культури є показовою в сенсі пошуку точок перетину творчості Зерова і Еліота. Уже сама підвищена увага до життя, спадщини та впливу на подальший розвиток світової літератури творчості Вергілія і Данте промовисто свідчать про настанову обох неокласиків прочитувати в окремому індивідуумі характерні знаки доби й усієї традиції, а визначення ролі Вергілія у творчості Данте сприймається як виразна ілюстрація спорідненої для Зерова і Еліота ідеї спадкоємності в літературі. Тож зазвичай у потрактуванні неокласиків Вергілій і Данте постають у тандемі, що символізує невмирущість класики. Цікаво, що і О. Тарнавський у своєму дослідженні перегуків творчості Павла Тичини і Еліота послуговується дантівською образністю: «Обидва вони, ці духовні громадяни всесвіту, зіткнувшись з реальним світом, повели дантівську боротьбу в пошуках однієї правди і в часі цієї боротьби досягли вершин поетичної творчості»<sup>170</sup>. Можливо, особливий інтерес Зерова і Еліота до постаті Вергілія мотивований і перспективою прочитання його як митця з особливим відчуттям історії часу, «поета “знамень історії”, які визначають кінець старого і початок нового»<sup>171</sup>. Скажімо, в есе «Вергілій і християнський світ» Еліот називає Вергілія посередником, *«що з'єднує старий світ із новим»*<sup>172</sup>. А Данте, за відомим визначенням, – «останній поет середніх віків і перший поет Нового часу». Для нього, як через століття для Зерова і Еліота, творчість римлянина ставала в

---

<sup>170</sup> Тарнавський О. Т. С. Еліот і Павло Тичина // Всесвіт. 1990. №6. С. 132.

<sup>171</sup> Аверинцев С. Две тысячи лет с Вергилием // Аверинцев С. Поэты. Москва : Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 40.

<sup>172</sup> Еліот Т.С. Вергілій і християнський світ // Всесвіт. 1992. № 3 – 4. С. 140.



певному сенсі текстом про «*підлі і скупі часи*». До того ж рецепція творчості Данте в перші десятиліття ХХ ст. може розглядатись і як крок до створення канону світової класики, до якого найбільший поет християнського середньовіччя ввійшов лише в ХІХ ст., коли «пам'ять про нього “розбудило” Рісорджименто, подібно як у Німеччині – романтизм, а в Англії – прерафаеліти»<sup>173</sup>.

В аналітичному доробку Зерова немає окремого дослідження, присвяченого творчості Вергілія. Проте в коментарях до «Антології» та «Камени» він аналізує творчу манеру римського класика, подає історію написання окремих творів, наголошує на політичній заангажованості його поеми. Компаративний аналіз двох «Енеїд» – Вергілія та І. Котляревського – Зеров здійснює в лекції, присвяченій зачинателеві нової української літератури, і також пунктирно визначає характерні риси творчості римського поета. Цей фрагмент курсу «Українського письменства ХІХ ст.» можна назвати розгорнутим варіантом його ж поезії «Вергілій» (1933). Характерно, що, перемістивши осмислення постаті Вергілія у площину власної поезії, Зеров наслідує і його стиль, зокрема виразні перегуки з автоепітафією Вергілія:

*Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc*

*Parthenope, cecini Pascua, rura, duces*

(В Мантуї я народивсь, умер у калабрів, Неаполь  
Прах береже. Оспівав череди, ниви, вождів)<sup>174</sup>.

Порівняймо в Зерова:

*Мужик із Мантуї, повільний і смаглявий,*

*З дитинства ніжного колисаний селом,*

*Звеличив кий, і плуг, і мідяний шолом...*<sup>175</sup>.

Та найбільш повно текст Вергілія неокласик реципіював як перекладач. Символічно, що першим опублікованим перекладом Зерова стала в 1918 році славнозвісна четверта еклога з «Буколік», твори якої вважають одним із ключів до європейської літературної

<sup>173</sup> Курціус Е.Р. Європейська література і латинське середньовіччя. Львів : Літопис, 2007. С. 389.

<sup>174</sup> Цит. за Трофимук М. Творчість Вергілія – джерело літературно-теоретичних знань в Україні XVII – XVIII століть // Записки НТШ. Праці філол. секції. 2000. Т. 239. С. 7 – 43.

<sup>175</sup> Зеров М. Твори : У 2-х т. Т. 1 : Поезії. Переклади. Київ : Дніпро, 1990. С. 60.

традиції<sup>176</sup>. А останнім твором, над яким працював Зеров на засланні, – «Енеїда». Так замкнулось коло життєве, а Вергілій символічно постав на всіх тих творчих дорогах неокласика, якими він сходив на *«справжнє верхогір'я»*. Більше того, перефразовуючи С. Аверинцева, який характеризував антикознавця Ф. Зелінського як «адвоката класичної давнини в її позові з Азією», Зерова можна назвати українським адвокатом античності в її позові із сучасністю, для якого рецепція греко-римської спадщини – одна з форм естетичного супротиву.

Образ Вергілія сусідить у Зерова з алюзією Данте в однойменному сонеті, де містяться концептуально важливі міфологеми для розуміння ролі Поета і з'ясування ключових рис неокласичної естетики: поет-чарівник (*«Я й чарівник Вергілій»*), високе незаангажоване мистецтво (міфологема *латаття*), вірність традиціям (образ *Петрарки*). На символічне прочитання тексту зорієнтовує сам автор: у коментарях до твору він подає перший варіант його назви – «В царстві прообразів» з рукописної збірки 1922 року «Сонети і елегії».

Еліот так само цікавився Вергілієм і Данте впродовж усього життя. Щоправда, коли Зеров бачив у долі Вергілія модель буття поета в умовах імперії, що стала трагічно-актуальною і для буття цілої генерації українських митців, то Еліот, осмислююч долю Данте і значення його творчості виходить на пошуки Бога – сили, здатної протистояти сучасному хаосу і свавіллю. Цей шлях Еліот, як і Данте, розпочав із Вергілія. До постаті римського поета як символу класики Еліота привели, імовірно, і сформульовані І. Беббітом (його лекції Еліот слухав у Гарварді) ідеї школи «нового гуманізму», де заперечення будь-яких форм і виявів сучасної цивілізації, як-от: індустріалізм, демократія, романтизм, «розвернули» майбутнього лауреата Нобелівської премії до літератури класичного періоду, зронивши сумніви щодо цінності традиції романтичної. Тож, власне, доповідь Еліота 1944 року «Що таке класик?» майже від початку до кінця була присвячена Вергілію. Саме римський поет (*«<...> він – серцевина європейської*

---

<sup>176</sup> Курціус Е.Р. Європейська література і латинське середньовіччя. Львів : Літопис, 2007. С. 215.

цивілізації, і жоден інший поет не може з ним суперничати або претендувати на його місце»<sup>177</sup>) найповніше втілює його розуміння поняття «класик», головними характеристиками якого Еліот називає зрілість розуму, що потребує й усвідомлення історії, зрілість моральну і зрілість мови.

Ця доповідь, виголошена на радіо, а згодом перероблена в есе «Вергілій і християнський світ» (1951), стала відрухом особистих творчих інтенцій Еліота в напрямі рецепції знакових постатей світового письменства і водночас свідченням загального інтересу до життя та творчості Вергілія, що в першій половині ХХ ст. проявився в поезії П. Клоделя і Дж. Кардуччі (сонет «Вергілій»), у перекладах «Буколік» П. Валері, прозі А. Франса (роман «Острів пінгвінів»), Г. Броха (роман «Смерть Вергілія») та ін. У своєму дослідженні Еліот акцентує на тих аспектах творчості Вергілія, які роблять його *найбільш близьким християнській свідомості*, і, зрозуміло, порушує питання міфологічної інтерпретації четвертої еклоги з «Буколік», що відкрила шлях до канонізації римського поета, кульмінацією якої стало визнання його «християнином до Христа». Характерна особливість Еліотового прочитання Вергілія – вихід на поняття «пророк», а потім і категорію «натхнення», яка, на його думку, більш глобальна і ревалентна, ніж «пророцтво»: *«Поет може бути переконаний, що виражає свої особисті переживання, його вірш може бути лише методом розповіді про себе без відкривання свого секрету іншим. Але для читачів написане ним може виявитись як відбиттям їхніх власних найсильніших відчуттів, так і виразом радості або розпачу цілого покоління»*<sup>178</sup>. І хоча тут мова йде передусім про Вергілія, це зауваження має прямий стосунок і до самого Еліота, зокрема до його резонансної «Любовної пісні Альфреда Дж. Пруффрака», і до зеровського, за Ю. Шерехом, «комплексу Кассандри» в сонеті «Чистий четвер»:

*Це долі нашої узор,  
Це нам пересторогу півень піє,*

<sup>177</sup> Еліот Т.С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. Київ : AirLand, 1996. С. 256.

<sup>178</sup> Еліот Т.С. Вергілій і християнський світ // Всесвіт. 1992. № 3 – 4. С. 139.

*Для нас на дворищі багаття тліє  
І слуг гуде архієрейський хор*<sup>179</sup>.

Звернувшись до свого особистого досвіду ознайомлення з творчістю Вергілія, Еліот наголошує, що віддав перевагу світові Вергілія перед світом Гомера, позаяк перший був більш цивілізованим світом гідності, розуму й порядку. Власне, так поет-модерніст сформулював особистий вибір аполлонійського перед діонісійським як одного з факторів неокласичної естетики. У пошуку точок зближення світу Вергілія і християнської свідомості Еліот обрав розроблений Т. Геккером метод аналізу ключових слів, виокремивши «працю» (labor), «благочестя» (pietas) і «долю» (fatum). Тоді як у тлумаченні понять «світло» (lume) і «любов» (amor) Вергілій, на думку Еліота, залишається частиною Античності. Тут у ролі компаратуму і з'являється творчість Данте: у його «Божественній Комедії», наголошує Еліот, «світло» постає насамперед у своєму духовному значенні, а «любов» служить організуючим первнем людської душі і світобудови. Натомість у Вергілія це лише чуттєва сфера, а не сила, що «водить сонце й зорні стелі». За всієї ґрунтовності висновків, критик «відмовляє» Вергілію в цінності його творчості для сучасників і прийдешніх поколінь. Тоді як Зеров у сонеті «Вергілій» проголошував:

*І дзвін гучних його поем  
донині сниться нам риданнями Дідони  
бляжчанням панцирів і сплесками трирем*<sup>180</sup>.

Як і в Зерова, лектура, естетичний смак та принципи сприйняття художніх явищ якого сформувалася не без впливу філологічного семінару В. Перетца, уподобання Еліота-філолога, і зокрема віддана любов до Данте, також складалися в часи студій у Гарварді, де тоді викладав Дж.Сантаяна, автор есе «Три філософські поети», у якому розгорталася тема Данте. Важливим чинником стала і співпраця з Е.Паундом, на думку якого, флорентійський вигнанець – найбільший світовий поет. Сам Еліот вважав, що ознайомлення з «Божественною комедією» в 1910 році стало однією з найважливіших подій його життя. Можливо, тому

---

<sup>179</sup> Зеров М. Твори : У 2-х т. Т. 1 : Поезії. Переклади. Київ: Дніпро, 1990. С. 64.

<sup>180</sup> Там само. С. 61.

в особливо драматичні моменти він звертався саме до цього автора. Так, 1920 року, пройшовши свої особисті кола пекла нещасливого шлюбу, смерті батька, всезростаючого інтересу критиків, які нерідко бачили в ньому лише нового сенсаційного героя часу Пруффрака, Еліот пише есе про Данте, яке ввійшло до збірки «Священний ліс», де називає його поетом, який утілює гармонійну рівновагу творчої індивідуальності та літературної традиції. Його спадщина для Еліота залишалась об'єктом різнопланових теоретичних, культурологічних і теологічних досліджень (статті «Традиція й індивідуальний талант», «Три голоси поезії», «Данте»).

Якщо Вергілій, на думку Еліота, більше належить минулому, ніж теперішньому чи майбутньому, то всеєвропейськість Данте для нього очевидна. В есе 1950 року «Данте» він спробував відповісти, чому італійський поет і досі ближчий і зрозуміліший, аніж чимало його геніальних сучасників і наступників: *«Причина не в тому, що Данте вищий як поет, а в тому, що він писав, коли Європа ще була більш або менш єдина. Навіть якби Чосер та Війон жили в ті самі роки, вони – і за мовою, і за місцем – були б далі від центру Європи. Однак Данте простий також і з другої, доволі складної, причини. Він не лише мислив, як мислив тоді кожний освічений європеець, але й метод, який він застосовував, був усім зрозумілий»*<sup>181</sup>.

Саме творчість великого флорентійського вигнання Еліот вважав зразком «великого синтезу», про який один із творців «нової критики» розмірковував у зв'язку з осмисленням історичної тенденції розвитку мистецтва. На його думку, мистецтво рухається до занепаду, бо розщеплюється «цілісність світосприйняття» митців через порушення в художній свідомості рівноваги між інтелектуальною рефлексією та емоціями. Звідси завдання неокритиків – інтегрувати розум і почуття в поетичному баченні світу і тим самим продовжити традицію «великого синтезу» в мистецтві. У тому числі й через рецепцію сучасними митцями доробку Данте. У таких творах Еліота, як «Любовна пісня

<sup>181</sup> Еліот Т.С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. Київ : AirLand, 1996. С. 264.

Альфреда Дж. Пруффрака», «Великопісна середа», «Безплідна земля» і «Чотири квартети» інтертекстами, опрявленими через цитати, алюзії, ремінісценції, сюжетні та образні інтеракції, стали «Нове життя» і «Божественна Комедія» Данте<sup>182</sup>. Актуалізуючи експліцитно й імпліцитно їхні мотиви, Еліот мав на меті відтворити двоголосся – Дантового героя і свого ліричного персонажа – самотності, розпачу, пошуку, очищення і спокути як комплексу світовідчуття і самовідчуття сучасника.

Звернення до творчості Данте Еліот визначив складником постійного пізнання і самопізнання: *«Поема Данте – одна з тих, до якої сподіваєшся дорости тільки на кінець життя»*<sup>183</sup>. Як тут не згадати зізнання з-за соловецьких мурів Зерова, який працював над не знайденим досі перекладом «Енеїди» Вергілія, що ця робота необхідно йому для того, «чтоб не утратить сознание связи с прошлыми интересами, с прошлыми занятиями, сознание единства личности».

Отже, теза про перетин творчих світів Зерова і Еліота ґрунтується на висновках про

- спільність зусиль у формуванні нового літературного канону та у визначенні естетичних орієнтирів для поступу національних письменств шляхом окреслення власних концепцій літератури;
- єдність естетичної позиції щодо поняття «традиція» та її ролі в генезі й розвитку світового та національного літературного процесу;
- типологічну спорідненість ідейно-естетичного підґрунтя сприйняття античності як колиски європейської культури та метафори традиції загалом;
- перегуки в розумінні особливого різновиду критики як синтезу літературознавчої і художньої рецепції; суголосність інтерпретацій поняття «класик» у контексті концепції митця;
- солідарність у вивченні і використанні принципів міфопоетики;

---

<sup>182</sup> Див. *Статкевич Л.* Паратекстуальність у поезії «Великопісна середа» Томаса Стернза Еліота // *Вісник Житомирського державного університету*. Вип. 48. Філологія. 2009. С. 146 – 150.

<sup>183</sup> *Элиот Т.С.* Назначение поэзии. Статьи о литературе. Київ : AirLand, 1996. С. 271.

- потужне залучення і трансформація світового художнього континууму у власну творчість;

- суголосність позицій щодо збереження і розвитку рідної мови, дослідженні і збагаченні її художнього потенціалу.

Загалом, у дослідженні збігів і перетинів творчості двох ключових фігур «високого модернізму» ще чимало цікавих аспектів, як-от спільність і своєрідність вираження творчого потенціалу Еліота і Зерова в площині іронії, полемічний характер критичної доробку, особливості потрактування ними ідей християнського гуманізму чи діапазон форм і прийомів інтертекстуальності в їхніх оригінальній поезії. Але навіть за умови індивідуального шляху кожного з митців, спільною є їхня зорієнтованість на класичний наратив, що став екзистенційним складником їхнього світогляду та ідентичності.

### **АНТИЧНІ ІПОСТАСІ ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ ЛЮБОВНОЇ ПОЕЗІЇ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО**

Любовну лірику Максима Рильського розглядаємо як твори, у яких художнє втілення отримало, за визначенням поняття «любов» С. Аверинцевим, «інтимне та глибоке почуття, спрямоване на іншу особистість, людську спільноту або ідею»<sup>184</sup>. За великим рахунком, такою є вся творчість українського поета, пронизана ідеєю любові до всього суцього у Всесвіті, що несе в собі Красу, Добро і Справедливість. Саме в цій триєдності тлумачили Красу античні філософи; такою крізь призму поняття «калокагатія» вона культивувалася київськими неокласиками, естетика яких залишила незнищений слід у всьому творчому бутті Рильського.

Дослідники поезії Рильського (Л. Новиченко, Г. Райбедюк, О. Томчук та ін.) солідаризуються в думці про «високі регістри» його любовної лірики. Не останню роль в художньому усвідомленні Любові як «самоцінного почуття, умови

---

<sup>184</sup> Аверинцев С. Софія-Логос. Київ : Дух і літера, 2004. С. 130.

самоствердження й творчого, оригінального відкриття світу, як радості життя»<sup>185</sup> відіграли, на нашу думку, традиції античної лірики, рецепція яких є однією із визначальних тенденцій творчості поета. Орієнтуючи свого ліричного героя на тип діонісійської людини, Рильський цілком органічно виходить на мотиви кохання, вина, швидкоплинності життя, варіанти поетичного осмислення яких започаткували давньогрецькі лірики Алкей, Сапфо, Анакреонт, а пізніше розвинули римляни Катулл, Проперцій, Овідій.

У запропонованих Рильським іпостасях ліричного героя любовної лірики виразним є синтез традицій класичної та модерністської поезії, персоніфікований у міфічних і літературних образах античності. Аналіз питання античного виміру ліричного героя любовної лірики Рильського є актуальним у контексті дослідження специфіки неокласичної інтерпретаційної моделі української античності доби зрілого модернізму.

Як відомо, в античній культурі була не лише розроблена типологія і термінологія різних видів любові («ерос», «філія», «строге», «агапе», «політія»), а і сформульовані два основних варіанти – чуттєвий і платонічний – осмислення цього почуття. У ліриці Рильського оспіваний практично весь діапазон любовних переживань, змодельовані різноманітні художні ситуації та оприявлені різні маски закоханого ліричного героя. У своїй любовній ліриці неокласик не надає переваги одній тональності, а синтезує всю палітру інтерпретацій любовної теми в античній традиції. Це і кохання-пристрасть Алкея, і кохання-драма Сапфо, і кохання-гра Анакреонта, і любовні почуття, збагачені філософськими роздумами про швидкоплинність життя і міркуваннями в естетичній сфері за зразком Горація.

Наслідкуванням теми та жанрових ознак вірша Сапфо «Барвношатна владарко, Афродіто» («Гімн Афродіті») можна спостерегти у творі «Грім одгримів». Інтимні мотиви вірша розчиняються в пейзажних: проводячи паралель з радістю

---

<sup>185</sup> Райбедюк Г., Томчук О. Неокласики: естетична система та персоналії. Ізмаїл : СМІЛ, 2005. С. 165.



природи після грози й почуттями ліричного героя, автор відтворює картину діонісійського торжества, коли буяння природи збігається з розпалом почуттів:

*І по землі небожителі ходять блаженні:  
Флейти торкається Пан, чашу підняв Діоніс*<sup>186</sup>.

Як і Саффо, що звертається до богині зі щирою сповіддю закоханої без взаємності жінки з благанням «О, прилинь ізнов і од нової туги серце урятуй», Рильський також веде розмову з Кіпрідою. Навіть усвідомлюючи, що кохання буває руйнівним чи зрадливим, він уславлює вічне почуття: *«Благословенна любов, дивна корона корон»*. До творчості Саффо Рильський уже звертався у присвяченому М. Зеру вірші «Сафо до Афродіти» пропонуючи переспів «Гімну Афродіти» як початковий крок у художньому осягненні цього античного джерела, тоді як наступний – власна міфотворчість шляхом рецепцію прецедентних елементів – оприявлений, на нашу думку, у вірші «Грім одgrimів».

Як і Саффо, що розробляла тему кохання в епіталамі, Рильський відроджує традиції цього жанру у творі «Нашу шлюбну постелю вквітчали троянди пахучі...». У його варіанті пісні на честь молодого подружжя, яку виконували після весільних церемоній, шлюб – вищий вияв кохання. Ліричний герой просить богиню Кіпріду, щоб із їхніх почуттів не зникла Краса, ставляючи між ними знак рівності:

*Дай же нам сили, богине, в коханні вродливими бути  
І в заворожену ніч мудрого сина зачать.*

Перегуки з Анакреонтом вчуваються у віршах Рильського «Любов чи ні – не знаю...», «У теплі дні збирання винограду». В останньому означений один із найбільш характерних для лірики Анакреонта (точніше, для анакреонтики) мотив легковажного флірту. Сюжетна основа вірша – випадкова зустріч дівчини з немолодим чоловіком, символічно – юності зі зрілістю. На запитання подорожнього *«Яку б найти принаду, / Щоб привернуть*

<sup>186</sup> Рильський М. Зібрання творів : у 20-ти т. Т. 1 : Поезії 1907 – 1929; Проза 1911 – 1925. Київ : Наук. думка, 1983. С. 169.

тебе до рук моїх?» дівчина радить щодня світити лампаду богині Афродіті, «*Кіпріді добрій*».

В Анакреонта подібна тема звучить як жартівлива скарга немолодого поета на адресу бога кохання:

*Золотоволосий Ерот мене  
Знову поціли в пурпурним м'ячем —  
Дівчину в барвних сандалях тепер  
Каже мені забавляти.  
Лиш записалося кляте дівча, —  
З Лесбосу славного родом воно, —  
Та й осміявши мою сивину,  
Іншому звабно моргає<sup>187</sup>.*

На відміну від болісного, а то й несамовитого кохання Сапфо, почуття не залишають глибокого сліду в душі ліричного героя Анакреонта, тож навіть любовні невдачі не засмучують його, а радше викликають сміх й іронію. Натомість ліричний герой Рильського, який усвідомлює вікову дистанцію не з гіркотою, а з сумним усміхом, породженим досвідом прожитого, після зустрічі з чужою молодістю відчуває дитинну радість сприйняття життя:

*І він потягся, як дитина, радо  
І мовив: “Добре бути молодим”  
У теплі дні збирання винограду<sup>188</sup>.*

Дозволимо припустити, що в кількох рядках Рильський визначив той рівень еволюції, про який говорив Заратустра Ф. Ніцше у притчі про три перетворення духу: дух стає «верблюдом» («витривалим духом»), верблюд – «левом» («духом свободи»), але позаяк створювати нові цінності можна лише в чистоті й безпосередності, то «лев» повинен стати «дитиною», бо дитина є «невинність і забуття, нове починання, гра»<sup>189</sup>. Тож подорожній у Рильського – не горе-залицяльник, а людина, що досягла вищого рівня духовного поступу, митець, увесь досвід якого переливається у творчість. Можливо, у цьому випадку виявляється

---

<sup>187</sup> Анакреонт. Лірика // Давньогрецька поезія. – Львів : Червона Калина, 2010. 184 с.

<sup>188</sup> Рильський М. Зібрання творів : у 20-ти т. Т. 1 : Поезії 1907 – 1929; Проза 1911 – 1925. Київ : Наук. думка, 1983. С. 170.

<sup>189</sup> Ніцше Ф. Рождение трагедии : Или : Эллинизм и пессимизм. Москва : Академический Проект, 2007. С. 32.

тенденція української лірики 1920-1930-х рр., про яку вів мову Т. Кремінь, наголошуючи, що «метафорика еротизму стала одним із кращих способів кодування філософської значимості художнього тексту поетичного покоління "Розстріляного Відродження", чия творчість в контексті різних типів світовідчуття та способів їхнього художнього відтворення запропонувала оригінальне уявлення про глибинні почуття художніх героїв»<sup>190</sup>.

Античні міфологеми в ліриці Рильського виступають мірилом істинності почуттів. Так, у вірші «Початок роману» краса і розквіт природи поєднуються з початком нових почуттів, уособленням яких є персонажі середньовічної літератури («Синьоока Ізольдо! Надійся, приїде Трістан...»), що, власне, і надає творові романсового звучання. Та коли поет хоче протиставити почуття, що лише зароджуються, тим, які перевірені часом і людьми, він звертається до класичних образів: «А Бавкіди найшли вже своїх Філемонів». При цьому зауважимо, що й образ коханої нерідко в ліриці Рильського позбавлений життєвої конкретики, а зітканий з ремінісценцій античного тексту, як, приміром, «струнка дочка Феацького царя» у вірші «Як Одисей, натомлений блуканням...» чи в сонеті «Анхізів син, вклонившись богині...»:

*Рожєва хмарка крізь гірлянди віт  
Пішла від нього у простори сині.  
Це ж нею дихав і сміявся світ,  
Це ж їй молились зграї лебедині,  
Їй, що вродилась у прибрежній піні  
І що міцніша за міцний граніт*<sup>191</sup>.

В останньому, як видається, поет застосовує прийом «співприсутності» ліричного героя й автора в межах одного твору, завдяки чому сцена зустрічі сина (Енея) і матері (Венери) набуває нового звучання. Для Енея, якого поет зумисно називає лише «Анхізовим сином», зустріч із богинею – це радше можливість

<sup>190</sup> Кремінь Т. Метафорика еротизму в ліриці представників Розстріляного Відродження. URL : <http://www.maysterni.com/publication.php?id=22954>

<sup>191</sup> Рильський М. Зібрання творів : у 20-ти т. Т. 1 : Поезії 1907 – 1929; Проза 1911 – 1925. Київ : Наук. думка, 1983. С. 222.

переконатися в підтримці божественних сил, бо не всі на Олімпі приязні до нього («*I ряд очей, прихильних і ворожих, / На них дивився із чертогів божих*»). Тоді як Венера – не турботлива мати, а богиня всеперемагаючого кохання, опис якої сумірний із традиційними для античної міфології уявленнями про цього персонажа: «*вродилась у прибережній піні*» «*їй молились зграї лебедині*». Отже, сонет постає не так ремінісценцією Вергілієвого сюжету, як авторським роздумом про вічне почуття, яке дає силу ліричному герою витримати всі випробування часу.

У тих текстах, де до інтимної теми долучається тема мистецтва слова, діонісійство Рильського аполлонізується – творчість проголошується інтимною сферою, а кохання перетворюється на джерело творчості, складаючи гармонію побутування поета. Приміром, у сонеті «Діана» відбувається своєрідне переливання любовного мотиву в естетикологічний. Перші два катрени є ремінісценцією міфічного сюжету про кохання богині Діани до пастуха Ендіміона. Зіставляючи ніч як пору пристрасті та світло дня, наповнене цнотою, Рильський розвиває цю антитезу в наступних терцетах, але тепер уже ніч «*тишиш чарівної*» стає часом творчості, а день – нелегкої праці:

*Але як день прийде і день мене покличе,  
Я, стилос кинувши, до молота стаю*<sup>192</sup>.

Намагання поєднати творця і ремісника видає авторське бажання не протиставляти, а синтезувати емоційне з раціональним. При цьому античний текст у сонеті постає як осмислення «вторинної семіотизації», адже, як спостеріг І. Качуровський, «Діана» «безпосередньо перегукується із секстиною Петрарки “Non ha tanti animali il mar fra l’onde”»<sup>193</sup>. Тоді як результатом семіотизації третього ступеня, запропонованої Рильським, є доповнення поетичного задуму Петрарки особливим типом ліричного героя – alter ego автора – і роздумами про природу та специфіку мистецтва.

---

<sup>192</sup> Рильський М. Зібрання творів : у 20-ти т. Т. 1 : Поезії 1907 – 1929; Проза 1911 – 1925. Київ : Наук. думка, 1983. С. 170.

<sup>193</sup> Качуровський І. Франческо Петрарка в українській поезії // Петрарка. Вибране. Мюнхен, 1982. URL: <http://kachurovskiy.ssu-poltava.org/naris.htm>.

Співіснування діонісійського і аполлонійського задеклароване самим автором у вірші «В освяченім гаю». Метаморфоза німфи Дафни, що, рятуючись від Аполлона, перетворилася на лавр, символ поетичної слави, подана лише алюзивно («В освяченім гаю, де зеленіє лавр – / Стрункої Дафни тінь і знак ясної слави»<sup>194</sup>). Натомість в образі мудрого Хірона поет досить розлого характеризує таку іпостась цього персонажа в античній літературі, як лікар і ворожбит. Але ліричний герой, «байдужий і німий» до знань про «чародійну міць» трав, якими ладен поділитися вчитель-кентавр, поспішає вирізати «комиш сухий / Для нової цивілиції». Вибір ліричним героєм очеретяної сопілки символічний: за міфами, очерет (у Рильського *комиш*) – це рослина, у яку обернулася німфа Сірінга, втікаючи від бога Пана. На згадку про своє нещасливе кохання бог лісів і хащ зробив очеретяну сопілку. Пізніше він необачно вступив з Аполлоном у змагання, у якому щирі, але прості звуки сірінги були переможені гучною лірою бога мистецтва. Пан – супутник Діоніса – і його сопілка постають образними втіленнями «діонісійського», тоді як кентавр Хірон, що подолав у собі «звірячу хіть», а отже, долучився до гармонії, цивілізації і, окрім усього, також мав поетичний хист, – «аполлонійського». Так у творі відбувається символічне протиставлення аполлонійського діонісійському з наданням переваги останньому.

Залучення античної традиції для осягнення феномену ліричного героя любовної лірики приводить Рильського до тематичної тріади «природа – вино – кохання», типової для класичної давньогрецької лірики, зокрема для поезії Алкея. У «Народженні трагедії з духу музики» Ф. Ніцше пов'язував образ вина з діонісійським типом культуротворення: «Чи то через вплив наркотичного напою, чи то при могутньому, повному втіхи наближенню весни, що пронизує всю природу, пробуджуються діонісійські почування... У чуді діонісійського не тільки відбувається зв'язок між людьми. Відчужена, ворожа чи упокорена природа знову святкує своє примирення з її втраченим

<sup>194</sup> Рильський М. Зібрання творів : у 20-ти т. Т. 1 : Поезії 1907 – 1929; Проза 1911 – 1925. Київ : Наук. думка, 1983. С. 171.

сином – людиною»<sup>195</sup>. Українські поети, на думку Н. Науменко, «вводячи <...> мотиви “вино”, “корчма”, “келих”, а також інтерпретуючи на цих засадах символічні концепти античності, Сходу, слов’янського світогляду, вибудовують новітню філософію осягнення світу, у якій природа та творчість перебувають у стані кругообігу, а першоосновою є Слово – Виноград, Вино-Градник як прототип Граду Божого»<sup>196</sup>. У неокласичному ж варіанті вважаю, що маємо справу з надзвичайно широким інтерпретаційним діапазоном образу вина з домінуванням художнього втіленням ідеї Платонового бенкету, за якою вино є приводом для об’єднання однодумців.

Скажімо, у Зерова це – однодумці-митці, тому й образ вина у нього асоціюється із творчістю, якою тамують духовний голод спрагли за високим мистецтвом друзі-поети (вірші «Хірон», «Аргонавти»). Семантика образу зумовлюється у нього контекстом твору: у вірші «Горленко» (цикл «Культуртрегери»), висловлюючи надію на відродження української науки, ліричний герой *«вірить, що на цій ріллі / Ще проростуть науки винні грона»*<sup>197</sup>. У ремінісценції історичного сюжету у вірші «Святослав на порогах» через введення легендарного мотиву про келих, зроблений кочовиками з черепа руського князя, стан сп’яніння стає алегорією поразки, а образ вина – перемоги: *«І з черепа п’яного Святослава / П’є вже вино тверезий печеніг»*<sup>198</sup>. «Біографією» персонажа вавилонського епосу підказане значення вина і в сонеті Зерова «Гільгамеш»: свій шлях від руйнування до мудрості правителя ліричний герой позначає як *«На щастя й супокій / Він обернув мої пориви п’яні»*<sup>199</sup>. Та в більшості випадків, коли образ вина вписаний у тексти філософського звучання («До альбома», «Під Новий рік», «Я не складав тобі ні гімнів, ні поем...»), він асоціюється з молодістю і повнотою життя,

<sup>195</sup> Ницше Ф. Рождение трагедии : Или : Эллинизм и пессимизм. Москва : Академический Проект, 2007. С. 44.

<sup>196</sup> Науменко Н. Український «хамрійят» ХХ століття // Актуальні проблеми слов’янської філології. К. : Освіта України, 2008. Вип. 19 : Лінгвістика і літературознавство. С. 459.

<sup>197</sup> Зеров М. К. Твори: в 2 –х т. Т. 1 : Поезії та переклади. Київ : Дніпро, 1990. С. 33.

<sup>198</sup> Там само. С. 35.

<sup>199</sup> Там сам. С. 57.

уплітаючись у мотив шляхетної заздрості, як у вірші «Трудно і вбого живеш ти...»: *«Єсть на цім світі обранці – щасливі, ясні, безтурботні, / Легко вином золотим піниться їхнє життя»*<sup>200</sup>.

На відміну від М. Зерова, контекст оприявлення і варіанти інтерпретації образу вина в Рильського більш різноманітні. Так, у вірші «Білі цуцики гуляють на соломі...» золоте вино символізує радість спілкування рідних та близьких і допомагає разом із присвятою «Моїй Романівці» творити ідилічний хронотоп: *«Сніжну скатерку розстелемо в саду ми, / Одкоркуєм золоте вино, – / І під ніжні шелести і шуми / Пригадаєм, що було давно...»*<sup>201</sup>.

У вірші «Поки гріх – солодка таємниця» вино символізує повноту буття. Поет резюмує: *«Молодість не розпач топить в склянці, / А вином окроплює порив»*<sup>202</sup>, пояснюючи таким чином невинуватість «присутності» цього образу у творах широкої теми реалізації життєвого потенціалу. За традицією лірики Анакреонта, вино є знаковим образом любовної лірики неокласика (вірші «Білий сніг, вино червоне», «Викочуйте бочки вина», «Під сірий шум дощу пронизливо-смутного», «Галасують найняті музики», «Голос отрути», «Надходить вечір синьою стіною»). А через осмислення античної сентенції «In vino veritas» і аполлінерівської теми сп'яніння від життя Рильський виходить на поетичне філософування у віршах «Я тільки надпив свою чарку» і «Червоне вино». У першому, розмірковуючи про неспіввідносність фізичного віку й віку душі, втомленої стражданнями, поет інтерпретує вино як життєву енергію:

*Я тільки надпив свою чарку,  
А серце вже п'яне давно:  
Якесь його інше сп'янило,  
Якесь невідоме вино*<sup>203</sup>.

<sup>200</sup> Рильський М. Зібрання творів... С. 86.

<sup>201</sup> Там само. С. 141.

<sup>202</sup> Там само. С. 150.

<sup>203</sup> Там само. С. 124.

Приймаючи той факт, що досягти ідеалу в земному житті неможливо («Пливить, невловимі сніги, / До моря краси і спокою / Засипте навек береги!»), ліричний герой говорить про минущість усього, оперуючи образом іскри у вині: «Все зникне, як іскра зникає, / Як іскра згасає в вині...». Мотив проминальності («Все збудеться і все мине...») і заклики на кшталт гораціанського «Лови мент!» у поєднанні з ремінісценцією з поезії Т. Шевченка конструюють художній простір «Червоного вина»: «Минають дні, минає літо, —/ Але нащо тужить за ним?/ Прозору склянку вищерть налито / Вином, червоним і хмільним!»<sup>204</sup>.

Синтезуючи класичну традицію і модерністську інтерпретації образу вина, Рильський вживає епітет «п'яний» як синонім чуттєвого, екстатичного («Моїй Ленорі (П'яний сонет)» або брутального (образ «п'яної юрби» у віршах «Я в лісі сам. Червона даль крізь віти» і «Навік тебе життя зломило»). У вірші «Біле й червоне» вино символізує гріх і спокусу:

*Блідий диявол із червоним ротом  
Своє лице до мене нахиляє  
І ввічливо – мов льокай за табльдотом  
Мені отрути в кубок наливає*<sup>205</sup>.

Колір напою посилює ідею автора, побудовану на контрастах білого і червоного – «блідий диявол із червоним ротом», «білий місяць», що, заглянувши в «повні кубки», «зачервониться». У поєднанні цих кольорів ліричному героєві бачиться не-життя («І серце перестане битися»), тож вино в цьому тексті асоціюється не з насолодою, а зі смертю. А в «Голосі отрути» поет ставить знак рівності між хіттю і вином:

*Люблю тебе, бо ти чужа кохання,  
Бо ти мені лишилася одна;  
Люблю в тобі мою любов останню,  
Солодкий шум допитого вина*<sup>206</sup>.

<sup>204</sup> Рильський М. Зібрання творів... С. 132.

<sup>205</sup> Там само. С. 126.

<sup>206</sup> Там само. С. 95.



Украплення автобіографічного характеру у вірші «Тобі одній, намріяна царівно...» поєднуються з сентименталістсько-романтичним мотивом протиставлення міста селу (чи цивілізації – природі), де епітет «п'яні» посилює негативну характеристику міського топосу:

*У городі, де грають струни п'яні,  
Де вічний шум, де вічна суєта,  
Я згадую слова твої неждані.  
І серед поля, на яснім світанні,  
Коли ще сном охоплені жита, –  
Душа тебе, тебе одну віта<sup>207</sup>.*

Образ «п'яних струн» у вірші може тлумачитися і як творчість, позбавлена духовного первня, неприйнятна для поета. Тоді «намріяна царівна» (як результат неатрибутованої алюзії – одного з улюблених інтертекстуальних прийомів Рильського) – муза, яка веде митця в пошуках калокагатії в гармонійний світ природного космосу. Водночас у вірші «І сніжний іней мрій моїх...», зіставляючи «божий храм» і «порочні чарки», Рильський вдається до автоіронії:

*І добре так мені іти  
Незрозумілими шляхами  
До невідомої мети, –  
І в божім храмі чистоти  
Дзвонить порочними чарками!<sup>208</sup>*

Тож на відміну від Алкея, Рильський втягує в орбіту тріади «вино – природа – кохання» тему творчості, позаяк для українського поета ці поняття взаємопов'язані. Виступаючи джерелом натхнення, вони допомагають усвідомити повноту буття.

Отже, ідеал ліричного героя інтимної лірики Рильського – це, зазвичай, виражений в образах античної міфології або літератури тип активної, діяльної особистості, у якій поєднані прагнення пізнати світ і життя у всіх проявах зі схильністю до саморефлексії,

<sup>207</sup> Рильський М. Зібрання творів... С. 123 – 124.

<sup>208</sup> Там само. С. 104.

здатністю на самопожертву та усвідомленням свого вибору. На відміну від класицистичного, цей герой служить не державі, системі, а Красі – красі почуттів і красі Слова. А відтак любов тлумачиться в поезії Рильського і як потяг, порив, натхнення, як прагнення до вірності, і разом з тим як особлива сфера творчості і стимул до неї, як вираження глибин особистості та її свободи.

### **МНОЖИННІСТЬ СВІТІВ «ЗАМІСТЬ СОНЕТІВ І ОКТАВ» ПАВЛА ТИЧИНИ**

Роки створення Павлом Тичиною «Замість сонетів і октав», коли побачили світ і «Сонячні кларнети» (1918), і «Плуг» (1920), В. Барка в дослідженні-некролозі «Відхід Тичини» назвав «клясичними» в поетовій творчості, припустивши, що тоді він, «можливо, був найвизначніший лірик світу»<sup>209</sup>. А неокласик М. Зеров ще 1926 року в огляді, присвяченому генерації українських митців першої чверті ХХ ст., відводив Тичині місце найоригінальнішого з поетів двадцятип'ятиліття. Та попри це, саме його друга збірка «Замість сонетів і октав» на довгі роки опинилась під заборонаю. Той таки М. Зеров, аналізуючи «Вітер з України», називає її третьою книжкою Тичини, зауважуючи, «якщо не рахувати “Замість сонетів і октав”»<sup>210</sup>. У діапазоні критичних відгуків таке вибачливе замовчування виявилось досить «гуманною» реакцією, позаяк одразу після своєї появи збірка Тичини була затаврована як «контрреволюційна» та «антинародна». Про ті часи поет напише на схилі літ, зізнаючись, що «<...> критики / брали мене, чистили, м'яли, / на всі боки вибивали / метелочками з осоту, – / оце тобі за роботу! / Щоб уперед не заганнявся».

Заповнення вакууму навколо збірки «Замість сонетів і октав», де упродовж тривалого часу – або офіційно дозволене не-

---

<sup>209</sup> Барка В. Відхід Тичини // Українське слово : хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. Т. 1 Київ : Рось, 1994. С. 550.

<sup>210</sup> Зеров М. «Вітер з України» (Третя книжка Тичини) // Зеров М. Твори : В 2-х томах. Т. 2 : Історико-літературні та літературознавчі праці. Київ : Дніпро, 1990. С. 494.

компліментарне Новиченкове резюме, або нічого, як у його ж передмові до дванадцятитомного видання творів Тичини, особливо актуалізувалося в останнє десятиліття ХХ ст. і триває дотепер. Л. Новиченко, С. Тельнюк, С. Шаховський, В. Стус, Г. Клочек, Н. Костенко, М. Моклиця, Ю. Ковалів – це далеко не повний список науковців, які досліджували «Замість сонетів і октав». Предметом вивчення стають жанрова природа збірки<sup>211</sup>, її характерологія з погляду взірця лірики високого модернізму<sup>212</sup>, музичність як основа стильового синкретизму автора та стилістична домінанта збірки<sup>213</sup>, місце «Замість сонетів і октав» у творчості Тичини<sup>214</sup> та ін. Одну з найбільш ґрунтовних студій останніх років – комплексне дослідження семантики й поетики – здійснила Ю. Тітаренко. Щоправда, у її дисертаційній роботі питання інтертекстуальності творів збірки розглядалося лише з погляду рецепції біблійного тексту. А проте світ «Замість сонетів і октав» настільки знаковий, поліфонічний, а відтак і відкритий для інтерпретацій, що, говорячи про нього як про непересічне явище літератури, можна відстежити і загальні тенденції в освоєнні світового контексту в українському зрілому символізмі, і в творчості Тичини зокрема.

Вважаю, що збірка «Замість сонетів і октав» постала на перетині текстів національної та світової культури. Актуальність такого дослідження зумовлюється потребою вивчення таких питань, як-от: ідейна й змістова цілісність збірки, з'ясування основних джерел її інтертекстуальності, аналіз стилізаторської й індивідуально-авторської образних тенденцій, оприявленних у книзі. Важливим є і визначення особливої – «межової» – ролі збірки «Замість сонетів і октав», після виходу якої, на думку

<sup>211</sup>Тітаренко Ю. Збірка «Замість сонетів і октав»: семантика і поетика : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Харків, 2007. 20 с.

<sup>212</sup>Насенко М. Фрагмент високого модернізму: «Замість сонетів і октав» // Вісник Львівського університету. Серія «Філологічна». Вип. 44. Ч. II. Львів : Вид-во ЛНУ, 2008. С. 254 – 258.

<sup>213</sup>Кішко О. Музичність як основа стильового синтезу ранньої поезії Павла Тичини (на прикладі збірки «Замість сонетів і октав»). URL : [www.zahid-shid.net/index.php?rt=akt&num=4&start=4](http://www.zahid-shid.net/index.php?rt=akt&num=4&start=4)

<sup>214</sup>Див. : Гуменюк В. Художній світ Павла Тичини // Кримська світлиця. 2002. №47; Шелухін В. Сковорода в Авангарді. URL : [www.ji-magazine.lviv.ua](http://www.ji-magazine.lviv.ua); Неврлий М. Українська література 20-х років : мікропортрети в художніх стилях і напрямках. Київ : Вища шк., 1991. 269 с.

сучасних українських дослідників, відбувся світоглядний та естетичний злам у творчості Тичини.

На інтертекстуальності як одній із характерних рис поетики раннього Тичини наголошував свого часу Зеров у згаданій статті «"Вітер з України" (Третя книжка Тичини)». «Образи й слова, що лишилися від старої системи понять і засуджуваного нині світогляду в поезії Тичини, – писав критик, – це своєрідні золоті нитки на "жупані" поета. І придивлятися до тих золотих ниток варт і цікаво тому, що на їх тлі так ясно знати уперте стремління поетове знайти для нових своїх міркувань і нові поетичні засоби»<sup>215</sup>. Осмислення інтертекстуальної стратегії «Замість сонетів і октав» дає змогу не лише розглянути шляхи і форми інтеграції українського тексту у світовий художній контекст, а й ще раз аргументувати тезу щодо єдності поетичних текстів Тичининої книги.



О. Довженко.  
Портрет Павла Тичини

Науковці наголошували на її світоглядній та естетичній *цілісності*, зокрема на «певності» поетового «сумніву» (В. Стус), на «відчутті поетичної *цілісності*» (Г. Грабович), на міфологічній *єдності*, неоміфові, сформованому на основі євангельського тексту (В. Неборак), на лірико-драматичній *єдності*, головний конфлікт якої – у свідомості самого автора (Л. Новиченко), на *єдності трагічній* (О. Ковальчук). Із цих позицій книгу «Замість сонетів і октав» В. Барка назвав циклом ліричної прози<sup>216</sup>. Ю. Тітаренко і В. Шелухін титулювали її *поемою*, М. Наєнко – *поетичним циклом*. Поділяємо думку про внутрішньозмістову єдність книги як одного завершеного твору і вважаю, що її лірично-філософська концепція

<sup>215</sup> Зеров М. «Вітер з України» (Третя книжка Тичини) // Зеров М. Твори : В 2-х томах. Т. 2 : Історико-літературні та літературознавчі праці. Київ : Дніпро, 1990. С. 496.

<sup>216</sup> Барка В. Відхід Тичини // Українське слово : хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. Т. 1 Київ : Рось, 1994. С. 542.

увиразнюється також симбіозом тематичних і сюжетних мотивів національної та зарубіжної літератур. А позаяк подібний симбіоз ще ранні модерністи намагалися зробити частиною власне української традиції, продовжуючи в такий спосіб реципіювати інонаціональні мотиви та образи за прикладом письменників бароко і романтизму, то це унеможливило чітке розмежування «світів», які конструюють художній простір книги Тичини, і дає підстави говорити про їх відносну автономію.

Уже в назві книги заявлена характерна для дебютних збірок багатьох поетів-романтиків тенденція «заміщення», у якій декларувалася інша, відмінна від попередників, естетична програма, нерідко означена через жанрові дефініції. Так, одна з перших збірок В. Гюго мала назву «Оди і балади», де в передмові автор пояснює своє розуміння класицистичного (ода) і романтичного (балада) жанрів і робить спробу знайти точки їх зближення. Тичина, пропонуючи на суд читача «замість сонетів і октав», тобто замість звично-усталених жанрових форм, свої твори, мав на меті прокласти водорозділ не тільки між традиційним і новим (модерністським) за формою, а й означити новий – трагічний – зміст власної творчості. Поділяємо і думку Ю. Титаренко щодо тлумачення образу «сонетів і октав» як «жорстоких сонетів і октав сучасної дійсності – пролетарського гімну “Інтернаціоналу”», яким Тичина протиставляє «правдиву поезію в прозі своєї книги»<sup>217</sup>. Отже, вже в титулуванні книги увиразнюється ознака особливого, за М. Наєнком, модерного символізму «з протиставними (як у романтиків) практиками»<sup>218</sup>.

В. Шелухін влучно назвав книгу «Замість сонетів і октав» «чи не найглибшою поетичною рефлексією Революції»<sup>219</sup>, визначивши її лейтмотивом афористично висловлене Тичиною «*Революція єсть трагічна лірика, а не драма*». Вважаємо, що образ «Революції» тут багатокомпонентний, містить різні, але

<sup>217</sup> Титаренко Ю. Збірка «Замість сонетів і октав»: семантика і поетика : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Харків, 2007. С 17.

<sup>218</sup> Наєнко М. Фрагмент високого модернізму: «Замість сонетів і октав» // Вісник Львівського університету. Серія «Філологічна». Вип. 44. Ч. II. Львів : Вид-во ЛНУ, 2008. С. 254 – 258.

<sup>219</sup> Шелухін В. Сковорода в Авангарді. URL : [www.ji-magazine.lviv.ua](http://www.ji-magazine.lviv.ua)

взаємопов'язані, аспекти: революція як соціально-політичний катаклізм, революція культурна і культури, та революція духу. А разом вони є ликами боротьби добра і зла, представленими в соціальній, естетичній і філософсько-теологічній сферах. Мета поета – спонукати, за висловом В. Барки, до «справжньої перемоги добра – в серцях людських: як передумови до перемоги над озвірилим злом в суспільстві»<sup>220</sup>.

Інтертекст Тичининої книги найвиразніше структурують такі «світи», як творчо переосмислені автором традиції українського фольклору, античної і біблійної літератури, художні традиції романтизму, а через них і барокової літератури та стильові здобутки модернізму, зокрема символізму, імпресіонізму, експресіонізму. Завдання Тичини, як і в кожного письменника, який залучає інтертекст, полягає в тому, щоб, «відштовхуючись від старого, виразити нове, підказане художникові його часом, його національним досвідом, його художньою індивідуальністю»<sup>221</sup>. Такий підхід осучаснює прецедентні тексти, наповнює їх екзистенційними проблемами ХХ ст.

Особливість чи навіть унікальність інтертекстуальної стратегії книги «Замість сонетів і октав» полягає, вважаю, в обранні Тичиною своєрідного посередника для ретрансляції світових художніх традицій в українському тексті. Цим посередником стала творчість Г. Сковороди, у якій було явлено «витворення індивідуальної “творчої міфології” на ґрунті переосмислення античного та християнського спадку»<sup>222</sup>, втілено здобутки барокової культури, уґрунтовано принцип «шляхетності духу» – один із основоположних як у романтизмі, а потім, примножений спрагою волі і стихією формування національної ідентичності, і в літературі розстріляного Відродження.

У присвяті «Григорію Савовичу Сковороді» Тичина, по суті, означив, що творчість мандрівного філософа – окремий текст і в його власній творчості. Упродовж усього життя від збірки до

---

<sup>220</sup> Барка В. Відхід Тичини // Українське слово : хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. Т. 1 Київ : Рось, 1994. С. 548.

<sup>221</sup> Неупокоева И. История всемирной литературы : Проблемы системного и сравнительного анализа. Москва : Наука, 1976. С. 66.

<sup>222</sup> Шелухін В. Сковорода в Авангарді. URL : [www.ji-magazine.lviv.ua](http://www.ji-magazine.lviv.ua)

збірки Тичина наближався до *свого* Сковороди, аби, врешті-решт, створити *свою* симфонію-міф про українського Сократа. Коли присвята «Замість сонетів і октав» – це перший, так би мовити, експліцитний крок Тичини назустріч Г. Сковороді, то надалі «присутність» сквородинівського тексту в книзі імпліцитна. Це зумовлено, на нашу думку, кількома факторами, що спровокували поетичний відрух Тичини: по-перше, сквородининська філософія серця; по-друге, сприйняття письменника як творця міфу власного життя і його відстоювання права на суб'єктивний погляд на світ; по-третє, особливе трактування мандрівним філософом Біблії як світу символів, що разом із мікрокосмосом і макрокосмосом творить неподільність трьох світів; по-четверте, власне сквородининський антитетичний стиль. Звідси – саме у книзі «Замість сонетів і октав» відбулась його зустріч зі Сковородою, «який дав поетові оте останнє пристановище у його непевному, розхитаному житті»<sup>223</sup>.

Через творчість Г. Сковороди як певний «текст» Тичина виходить на потужний «світ» античності, що стає одним із інтертекстів книги. Характерно, що чи не найбільш системно він апелював до греко-римського тексту саме в поемі-симфонії «Сковорода», маючи на меті показати інтелектуальне життя доби мандрівного філософа. Без цілого пласту античних імен, понять, термінів було б неможливо відтворити науковий і художній світ українського Сократа. Але коли поема-симфонія стала одним із завершальних акордів освоєння Тичиною іонаціонального матеріалу та підсумковим у всій творчості автора, то книгу «Замість сонетів і октав» вважаю його кульмінацією.

Античний інтертекст оприявлений у книзі Тичини і на рівні структури, і на рівні змісту, а його авторська інтерпретація підтверджує особливу роль античної художньої традиції у формуванні стильової парадигми творчості поета того періоду. Загалом, реципінуючи греко-римський текст, поет ішов кількома шляхами: активно залучав діонісійську стихію, суголосну ідеям орфіків, для розробки теми космізму; вдавався до націоналізації та

<sup>223</sup> Тарнавський О. Т. С. Еліот і Павло Тичина // Всесвіт. 990. №6. С. 32.

інтимізації прецедентних образів, синтезуючи фольклорні мотиви з аллюзіями античних міфем; послуговувався жанровою моделлю ідилії для протиставлення гармонії природи і світу культури – дисгармонії реального людського; експериментував у ритмічному нюансуванні гекзаметра, щоб надати стилістичної забарвленості тексту. Та чи не найважливіше, – Тичина трансформував античну ідею «музики сфер» в одну з головних категорій своєї естетики – панмузичність – і витворив низку поетичних текстів, інспірованих музикою («Сонячні кларнети», «Скорбна матір», «У космічному оркестрі», «На олімпіаді хорів» та ін.). Поетові близьке і символістське, так зване блоківське, розуміння музичної сутності світу як природи, як стихії, діонісійського первня.

Збірка «Замість сонетів і октав», безсумнівно, також належить до «музичних» текстів. Античний слід у книзі продемонстрований і в такому прийомі організації тексту, як «строфи – антистрофи», джерела якого – у давньогрецькій традиції. Зокрема у творчості поетів Алкмана, її модернізованому варіанті Стесіхора. У драмах Есхіла, Софокла та інших трагіків строфи та антистрофи виконувались у кінці кожного епісодію, що надавало більшій виразності переживанням персонажів, сценічній дії. Антистрофічний принцип як принцип повторюваності музичної побудови після її викладу знайшов застосування в подальшій літературній традиції. Так, в українській літературі саме антитетичний характер усієї творчості Г. Сковороди можна вважати трансформацією прийому «строфи – антистрофи» на рівні ідейно-стильового принципу. Тоді як спроби застосування цього прийому на рівні структурному – у незакінченій драматичній поемі Лесі Українки «Іфігенія в Тавриді», у циклі «Псалми» П. Карманського та ін. У Тичини ж він втілюється найбільш потужно не тільки як композиційний прийом, а і як засіб вираження ідеї.

Вважаю, що творення Тичиною панмузичного тексту і його новаторство в застосуванні античного прийому «строфи – антистрофи» у тканину і пафос книги є тенденціями взаємопов'язаними і взаємодоповнюваними. Зумовленими, по-перше, доведеним до надії авторовим прагненням ритму. Ритму, що утамовував символістську спрагу «музики у слові», культу



музики як синкретичного мистецтва, здатного заповнити надломлений, розірваний світ (свідомість, буття, творчість). По-друге, застосована Тичиною мікроструктура із двох частин, де строфа є своєрідним заспівом, а антистрофа – приспівом, а відтак тема строфи продовжується варіаціями антистрофи, допомагає, завдяки такій коловій структурі, реалізувати авторові установку на ідейну цілісність збірки. Де вірші – це діалог із читачем про світи, а саме про увесь світ (макрокосм) і його частину – Україну, про світ людини, української людини в добу зламу, переходу (мікрокосм) і про світ символів – культури (як засіб творення образів макрокосму і мікрокосму та як окрема тема). Тож кожна двочленна структура «Замість сонетів і октав» об'єднана окремою назвою, а разом вони «спрацьовують» як принцип античної філософії – утілення ідеї в образній картині. Строфи та антистрофи «діалогізують» і між собою, і в межах усієї книги, утворюючи найвищу лірико-музичну форму – симфонію<sup>224</sup>.

Біблійне й античне в інтертекстуальному полі «Замість сонетів і октав» виконують важливу ідейну функцію, зокрема формують відчуття ущербності суспільства та внутрішнього конфлікту автора через мотив певної незавершеності, дисгармонії. Так, 23 поезії книги згруповані в 11 пар за принципом «строфи – антистрофи». Але поезія-пролог «Уже світає», у якій міститься комплекс образів і мотивів, що розвиваються й поглиблюються в наступних творах, і, що найважливіше, озвучений головний авторський посил «*Прокляття всім, прокляття всім, хто звіром став*»<sup>225</sup>, не має пари. Таким чином, біблійне число 12 має, так би мовити, незакінчений вигляд. Так само й антична тріада парних строф, які перемежовувались або замикались еподами – власне частиною хорової партії, наділеною іншим ритмом, – постає в Тичини незавершеною, без епода, що посилює драматичну інтонацію мотиву недосконалої макро- і мікросвітів.

<sup>224</sup> Див. : Кішко О. Музичність як основа стильового синтезу ранньої поезії Павла Тичини (на прикладі збірки «Замість сонетів і октав»). URL : [www.zahid-shid.net/index.php?rt=akt&num=4&start=4](http://www.zahid-shid.net/index.php?rt=akt&num=4&start=4)

<sup>225</sup> Тичина П. Замість сонетів і октав. URL : [www.yuryzavadsky.com/tychyna/zsio.html](http://www.yuryzavadsky.com/tychyna/zsio.html)

Антитетичність світу заявлена вже у своєрідному вступі, роль якого виконує поезія «Уже світає», у зорових («на небі зморшка пролягла», «уже світає, а ще імла») і слухових («ой, не фанфари то, а сурми і гармати») образах, у мотиві втрачених ілюзій. Надалі в діалозі строф та антистроф увиразнюється авторська позиція щодо ключових питань часу: життя і смерть, війна і мир, культура і варварство, гуманізм і жорстокість, людина і Бог, Україна і світ. Так, Тичина веде мову про необхідність культури, яку, проте, не можна збудувати, взявши «трохи цегли і стільки ж музики»<sup>226</sup> («Осінь»); переосмислює тезу «велика ідея потребує жертв» і дає оцінку своїй добі – часові, коли «звір звіра їсть»<sup>227</sup> («Герор»), а відтак визнає марноту принесених на олтар революції жертв («Марсель Етьєн! Марсель Етьєн! – кричали з прапорами. Тепер тліють у землі») і розмірковує про сутність людини, яка опинилась в епіцентрі політичних трагедій, коли знецінюється те, що здавалося невмирущим – Краса і Кохання («А як же краса? І невмирущість? – Пригадую (аж смішно): повік з тобою! – записягала кохана»<sup>228</sup>) («Лю»); окреслює конфлікт Божественної величі («І зрозумів я – настав Великдень») і людської жорстокості, возведеної сучасниками в ранг найвищої сили («Одягайся на розстріл! – крикнув хтось і постукав у двері»<sup>229</sup>) («Найвища сила») і попереджує: «До речі: соціалізм без музики ніякими гарматами не встановити».

Музика, вважаю, у цьому контексті є поліобразом, який акумулює в собі моральні (добро, людяність), естетичні (краса, гармонія) і філософські (рушійна сила всесвіту, Абсолют) чинники. Світ, що втрачає здатність чути музику і відчувати в ній потребу, стає для поета апокаліптичним. Звідси – передчуття завершальності світу, у якому кольори і звуки не здатні творити гармонію, і зародження «світу без музики» як лейтмотиви книги. Тож мала рацію Ю. Тітаренко, виявляючи інтертекстуальний зв'язок «Замість сонетів і октав» із Євангелієм від св. Івана в

---

<sup>226</sup> Тичина П. Замість сонетів і октав. URL : [www.yuryzavadsky.com/tychyna/zsio.html](http://www.yuryzavadsky.com/tychyna/zsio.html).

<sup>227</sup> Там само.

<sup>228</sup> Там само.

<sup>229</sup> Там само.

наскрізній символіці світла і темряви, у розробці апокаліптичного мотиву, у структурі та біблійній інтерпретації таких образів-символів, як звір, хліб, кукіль, собака, яблуко та ін.<sup>230</sup>

У наступній строфі, «Ритмі», увиразнюється антична ідея «музики сфер»: Краса осмислюється як категорія космічної гармонії, але в земному бутті її знищує супутник війни – голод («*Налила голодним дітям молока...*»<sup>231</sup>). Так само з античним інтертекстом корелює і поезія «Евоє!». Її назва відсилає до традиції античних діонисій, де цим вигуком учасники дійства засвідчували свою пошану богам родючості й виноградарства Діонису (Вакху), символічно – життю, повноті буття, радості.

У строфі «Евоє!» Тичина висловлює бажання бачити плоди революції, де «*на людину, що не вмітиме пісні, дивитимуться, як на справжнього контрреволюціонера*». Разом із тим «Евоє!», імовірно, твір із ряду поетичних епіфаній, де в момент екстатичної радості, діонисійського торжества плоті приходить усвідомлення суті духовного: «*Революція єсть трагічна лірика, а не драма*». Тичина, наголошував О. Тарнавський, своїми «пристрасними парами “строф” та “антистроф”, контрапунктною структурою образів <...> показав головні вузли трагедії, що вилилась у трагічну лірику»<sup>232</sup>. Водночас Тичина і творець такої лірики. Так, у строфі «Хто скаже» подані дві моделі сучасного митця: молодий новеліст, який обирає варіант «втечі» від жахливої дійсності («*не хочу, не можу писати! Місто гнітить, життя нервує*») і ліричний автогерой, не здатний заплітати очі і сховатись за плетивом слів. «Присутність» автора вбачаємо в діалогічному характері назви: пізніше одна зі збірок Тичини матиме назву-відповідь на поставлене тут питання – «За всіх скажу».

Вражаюче по-сучасному звучить строфа «Шовіністичне», де реалії продзагонівських «візитів» нагадують майбутні хитросусідські взаємини народів, які будуються за принципом «*Ну, хай же вам Бог посилає... та щоб ми ще раз на вашій землі*

<sup>230</sup> Див. : Титаренко Ю. Збірка «Замість сонетів і октав»: семантика і поетика : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Харків, 2007. 20 с.

<sup>231</sup> Тичина П. Замість сонетів і октав. URL : [www.yuryzavatsky.com/tychyna/zsio.html](http://www.yuryzavatsky.com/tychyna/zsio.html)

<sup>232</sup> Тарнавський О. Т. С. Еліот і Павло Тичина // Всесвіт. 1990. №6. С. 33.

*пирогои їли»*<sup>233</sup>. Як продовження політичної тематики в Антистрофі увиразнене авторове розуміння трагічного хитросплетіння політичної ситуації, де вожді не проти «осанни», а героїв немає ні серед «лівих», ні серед «правих». Можливо, це відсилання до «Божественної Комедії» і в загальному задумі – прагнення осмислити історико-політичну ситуацію країни у світовому масштабі, і в конкретних зорових образах, які нагадують Дантову картину передвороття пекла, де караються ниці ангели: *«Праві йдуть назад, але голову намагаються держати вперед. / Ліві мчать вперед, але голову скрутили назад»*<sup>234</sup>.

Про готовність тримати звіт перед своїм великим вчителем Сковородою йде мова у строфі «Іспит», де знову актуалізується питання, чи можливо відродити культуру на землі з потужною традицією (*«Тут ходив Сковорода»*), але рудій від крові (*«А навколо земля, столочена, руда...»*). Заклик написати *«сучасне Христос воскрес»* – це, власне, авторова відповідь: виходячи зі змісту великоднього гімну, припускаємо, що це вимога відродження в ім'я людини, а не ідеї. Але реальність формує інший «ідеал»: *«Місто в мальованих плакатах: людина людину коле»*<sup>235</sup> («Порожнеча»). Спорожнілі міста і села та порожні душі – це декорації, на тлі яких вивершуються трагічні символи доби: *«Над двадцятим віком / кукіль і Парсіфаль»*<sup>236</sup> («Кукіль»). За євангельською притчею, кукіль – посіяне дияволом зло в людських душах, що чекає на знищення в кінці світу. А історія середньовічного лицаря Парсіфаля надихнула свого часу Р. Вагнера на створення однойменної опери, що стала останнім твором великого композитора. Вважаю, що Тичина відштовхувався саме від вагнерівської інтерпретації образу лицаря – шукача святого Грааля, життєве кредо якого визначав епіграф до опери: «Від страждання до знань, від знань до співчуття, через співчуття – до любові». Так в одному образі для Тичини знову сфокусувалися музика як вищий вияв естетики і самопожертва в

---

<sup>233</sup> Тичина П. Замість сонетів і октав. URL : [www.yuryzavadsky.com/tychyna/zsio.html](http://www.yuryzavadsky.com/tychyna/zsio.html)

<sup>234</sup> Там само.

<sup>235</sup> Там само.

<sup>236</sup> Там само.

ім'я інших як вищий вияв моралі. Лише таке поєднання може протистояти злу («кужіль»). Під знаком їхньої боротьби, пророчо вказує поет, триватиме двадцять століття. Та особливий трагізм автора в тому, що, усвідомлюючи і пропускаючи все це крізь себе, він залишає відкритим питання: *«Хіба й собі поцілуват пантофлю Папи?»*<sup>237</sup>.

Отже, твори книги «Замість сонетів і октав» мають три семантичні плани. Перші два – це світ людини і світ природи, що взаємодоповнюються, переплітаються, конфліктують. Тоді як третій план репрезентований ліричним авторським «Я» (характерне для текстів романтиків і символістів), імпліцитно наявний в аналізованих творах (хоча текст і не подає конкретних деталей) та увиразнений у контексті біографії автора. Це відповідає особливостям інтерпретації чільних у творчості Тичини цього періоду тем – Україна, революція, людина. Певні нюанси в їх осмислення з'являються як відгук власної життєвої ситуації.

У поезіях книги «Замість сонетів і октав» Тичині вдалося поєднати візіонерський і психологічний, за юнгівською термінологією, типи творчості при явному домінуванні першого (візіонерський зображує надглибинні переживання, для буденної логіки невідомі й незбагненні, що «ніби походять з глибини віків, від первісної людини або з царства світла й темряви, з царства надлюдської природи»<sup>238</sup>). Досягти цього йому вдалося завдяки ремінісцентній грі, залученню широкого інтертексту світової культури. Важливо, що, інтегруючи різні літературні традиції, Тичина долучався і до формування національної, а саме «<...> до нового “прочитання” чужого зразка, до виникнення інтертекстуальних зв'язків діалектичного характеру...»<sup>239</sup>. У книзі «Замість сонетів і октав» Тичина продемонстрував дві образно-стильові тенденції: стилізаторську, спрямовану на імітацію різноманітних особливостей прототекстів, та індивідуально-

<sup>237</sup> Тичина П. Замість сонетів і октав. URL : [www.yuryzavadsky.com/tychyna/zsio.html](http://www.yuryzavadsky.com/tychyna/zsio.html)

<sup>238</sup> Юнг К.Г. Психологія та поезія // Слово. Знак. Дискурс : Антол. світ. літ.-критич. думки XX ст. Львів : Літопис, 1996. С. 96.

<sup>239</sup> Ласло-Куцок М. Велика традиція: українська класична література в порівняльному висвітленні. Бухарест : Критеріон, 1979. С. 23.

авторську, із якою пов'язане виникнення нових мистецьких якостей не лише в плані форми, а й змісту. А отже, заключний у трикнижжі Тичини-генія текст «Замість сонетів і октав» залишається відкритим для нових прочитань й інтерпретацій.

### **«ЧУЖЕ» ЖИТТЯ ЯК ІНТЕРТЕКСТ: УКРАЇНЬСЬКА ПОЕТИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ АНТИЧНИХ БІОГРАФІЙ**

Відома властивість античних текстів функціонувати в означеному М. Бахтіним «великому історичному» часі з іще більшою амплітудою внутрішньої динаміки, ніж у «малому історичному», де під історичним «життям» розуміється «безперервний процес їх соціально-ідеологічної переакцентуації»<sup>240</sup>, стала основою рецепції греко-римських образів і мотивів в українській поезії 1920-1930-х років. У цей час поряд із характерним для модерного мистецтва запозиченням і трансформацією традиційних фабул і сюжетів зріс інтерес до окремих персонажів (і реальних, і літературно-міфічних) та фактів їхнього життя.

Коли антична інтертекстуальність чільних представників лірики доби зрілого модернізму вже не раз ставала предметом наукового висвітлення, то такий її складник, як рецепція греко-римських біографій спеціально ще не розглядався. Проте таке дослідження видається цікавим і перспективним з огляду на можливість проартикулювати низку питань як основних положень нашої студії: діалог українських поетів з «текстом» античної біографії сприймаємо і художнім прийомом, і «інтертекстом», і особливістю стилю, і естетичною категорією; античні біографії в українській інтерпретації є підтвердженням нової художньої концепції опису людського життя, яка формувалася в модернізмі; у зверненні до античних біографій вбачаємо втілення ідеї

---

<sup>240</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Москва : Худ. литература, 1975. С. 365.

всечасності, трансепохальності, а «оживлення» давніх постатей через художнє тлумачення їхнього життя – це і потрактування «безсмертя» як певного духовно-морального феномену.

Особливості реципіювання античних біографій у ліриці 1920-1930-х років пов'язані насамперед із природою модерного мислення, де, по-перше, центральним об'єктом переосмислення стає сама особистість, по-друге, відбувається переоцінка дихотомії «людина/суспільство», що, своєю чергою, зумовлює вибір і поетичну трансформацію біографічного матеріалу. Зокрема, уникнення точних історичних дат, нехтування правил рубрикації, усунення інтимізуюче-приватних рефлексій тощо. Варіанти тлумачень античних біографій пов'язуємо з різними моделями художньої трансформації греко-римського тексту в українській літературі доби зрілого модернізму, унаочненням яких є насамперед творчість київських неокласиків і Євгена Маланюка (неокласична модель) та Павла Тичини і Дмитра Загула (символістська модель).

Попри зв'язок принципів інтерпретації з ідейно-естетичними засадами творчості та світоглядною позицією окремого митця і художньої течії (напрям), співвідношення індивідуально-авторського та загальнолітературного у принципах зображення тієї чи тієї постаті, можемо говорити і про загальні тенденції, де сферою запозичення біографії як інтертексту є антична історія та література (і ширше – культура), за джерелами – давньогрецька й римська, за характером запозичень – алюзії, ремінісценції тощо.

Із-поміж першої групи реально-історичних персонажів античної історії увагу українських поетів привертають афіняни-політики *Клеон* і *Діодот* (однойменний вірш П.Тичини), *Трасібул* («*Oi triakonta*» М.Зерова), *Перикл* (однойменний вірш Є.Маланюка), цар Македонії *Олександр* («*Post scriptum*», «Елегія», «Нині» Є.Маланюка); персонажі римської історії – *Юлій Цезар*, *Антоній*, *Клеопатра*, *Марк Аврелій* (диптих «Антоній і Клеопатра», «Цезар і Клеопатра» Юрія Клена, «В майбутнє», «Антистофи (Анні Ахматовій – Ганні Горенко)», «Прага», «Доля» Є.Маланюка), *Муцій Сцевола* («Під чужим небом» Є.Маланюка), *Спартак* (однойменний вірш П. Филиповича).

Проаналізувавши названі твори, доходимо висновку, що найактивніше апелює до тексту історії Є. Маланюк, репрезентуючи один із варіантів неокласичної моделі інтерпретації античної біографії, специфіка якого – у неоромантичній доміні, коли особливу зацікавленість митця викликають постаті, пов'язані з трагічно-переломними епізодами історії, від рішень яких залежали як доля народу в певний «момент», так і в далекій перспективі, або ж ті, хто ввійшов в аннали історії, вразивши сучасників екстраординарним вчинком. Так, селекціонує історичний матеріал, Є. Маланюк вибудовує власну історіософську концепцію, де факти біографії античних персонажів мають прислужитись увиразненню ідеї активної громадянської позиції, спроможності нації до відродження і державотворення, вміння «вчитуватись» в уроки історії. Для лірики Є. Маланюка характерні як окремі звернення до історичних імен, так і багаторазові, наприклад до постаті *Олександра Македонського*, що при цьому не виключає різних, іноді полярних інтерпретацій. Так, у вірші «Нині» він постає в ролі негативного образу-символу загарбника, а в «Елегії» і «Post scriptum» сприймаються персоніфікацією сучасника, що мусить зруйнувати свій Персеполіс – новітні імперії – та покласти край світові брехні так рішуче, як колись цар Македонії розрубав Гордіїв вузол.

Сприймаючи історію серією людських діянь, вчинків, тобто вольових актів дійових осіб, які передбачають свідомий вибір, рішення як передумову дії, Є. Маланюк у своєму зверненні до античних біографій вбачав те ж завдання, що і М. Зеров, який у передмові до перекладної частини своєї «Камени» запитував: «Хіба минуле не зв'язане тисячею ниток з теперішнім і сучасним?»<sup>241</sup>. Тобто, з одного боку, античні сюжети асоціювалися з соціальними, політичними й духовними реаліями часу, а відтак набували злободенного звучання і створювали підстави для дистанційно-узагальненого трактування теми сучасності на її відповідність загальнолюдському змістові, з другого боку, інтерес до окремого людського життя наснажував антропоцентризм

---

<sup>241</sup> Зеров М. Твори: в 2 –х т. Т. 1 : Поезії та переклади. Київ : Дніпро, 1990. С. 822.



митців, що прагнули протиставити безликому героєві «маси» конкретно-індивідуального персонажа.

Інтерпретуючи чуже життя, Є. Маланюк віддає перевагу не розгорнутим життєписам, а окремим і загальновідомим фактам буття великих, формуючи у такий спосіб алюзійний простір своєї поезії. Найчастіше поет пропонує відомі імена в ролі образів-символів у, так би мовити, нових декораціях – у творах сучасної тематики. Деталізовані екскурси в минуле є для Є. Маланюка радше винятком. Але навіть тоді автор «осучаснює» минуле, проставляючи проблематичні акценти. Як, скажімо, у вірші «Перикл». Час написання (а це лютий 1939 року, переддень Другої світової війни) продиктував авторові ситуацію з життя лідера афінської демократії – не момент тріумфу, а передчуття державної і особистої катастрофи напередодні Пелопоннеської війни. Конфлікт гармонійного на перший погляд зовнішнього життя (а історичний контекст увиразнений іменами *Геродота*, *Фідія*, *Гіппократа*, *Сократа*, *Евріпіда* – гордості Атен часу Периклового «золотого віку» та ім'ям дружини лідера афінської демократії *Аспазії*) і дисгармонійного внутрішнього життя, сповненого сумнівами, посилює апокаліптичний настрій ліричного героя, суголосний авторовому відчуттю тонкої межі, що відділяє світ від катастрофи. Про поразку Афін у Пелопоннеській війні і відхід Перикла Є. Маланюк говорить як про знане читачеві майбутнє. Від того улюблена авторова антиномія «ще» (*«Ще сяє іонійська синь...»*) і «вже» (*«Й не відчував розміряний Перикл, / Що десь дорійська вже встає Обида, / Що вже Атен кінчиться довгий день...»*)<sup>242</sup> набуває драматичного сенсу.

Юрій Клен, який синтезував у своїй творчості обидві – і неокласичну, і неоромантичну – домінанти, також відшуковує в біографіях античних персонажів моменти зіткнення протилежних первнів, але це вже конфлікт емоційного і раціонального, почуттів і обов'язку, як у сонетному диптиху «Антоній і Клеопатра» та «Цезар і Клеопатра». Історична тематика поступається місцем історії пристрасті, на вівтар якої кладуть і життя, і владу. Факти з

<sup>242</sup> Маланюк Є. Поезії. Львів : Фенікс Лтд, 1992. С. 319.

життя історичних постатей стають матеріалом для втілення таких моделей взаємин, як «кохання-жертва» і «кохання-двобій», з актуальною для неокласичного тексту естетичною та для неоромантичного – суспільно-ідеологічною проблематикою.

По-сучасному звучить і поетичний виклад П. Тичиною відомого «мітіленського питання» у вірші «Клеон і Діодот». У його інтерпретації обговорення народними зборами питання смертної кари перетворюється на зіткнення двох особистостей, двох протилежних етичних позицій (Клеон – «*всім відомий нахаба, / він же стояв на минулій громаді за смертну кару*»<sup>243</sup>, Діодот – «*син Євкратів, що був і раніш проти кари*»<sup>244</sup>). Власне тому П. Тичину цікавлять не так факти біографії двох протагоністів, як можливість символічного узагальнення двох поглядів на проблему сумісництва імперії і демократії.

Низка реально-історичних персонажів у творах українських поетів представлена не лише політичними діячами, а й посталями культури: *Гомер*, *Ксенофонт*, *Аристей Прокезійський* («Над морем» і «Геліополіс» Д. Загула), *Гесіод* (однойменний вірш О. Влизька), *Овідій* («Овідій» і «Безсмертя» М. Зерова, «Констанца» М. Драй-Хмари), *Горацій* («В майбутнє» Є. Маланюка), *Вергілій* (однойменний сонет М. Зерова, «На селі» Д. Загула), *Аристарх* («Аристарх» М. Зерова), *Катулл* (цикл «Лесбія» Юрія Клена), *Петроній* («Юрієві Дараганові» Є. Маланюка), *Діоген* («Думи мої, думи...» Є. Маланюка), *Архімед* («Істотне» Є. Маланюка), *Геродот* («На Ельбі» Є. Маланюка). Погляд на історію людства як на історію звершень у царині духу особливо близький київським неокласикам. Тож антропоцентризм неокласицистичної естетики, зорієнтованої на зразки греко-римського письменства, зумовили парадигму ліричних героїв, чії життєписи стають джерелом численних алюзій на літературне та навкололітературне життя сучасної їм доби та аж до узагальнення «буття митця».

Інтерпретуючи біографії представників античної культури, українські поети 1920-1930-х років виконували кілька завдань: по-

---

<sup>243</sup> Тичина П. Зібрання творів : У 12 т. Т. 1 : Поезії 1906 – 1934. Київ : Наук. думка, 1983. С. 196.

<sup>244</sup> Там само. С. 197.

перше, осмислюючи життя особистостей, чия творчість і сформувала уявлення про класичну літературу, задекларовували свої естетичні симпатії, у тому числі і ставлення до традиції в широкому сенсі. А це в час настійливих спроб її перегляду, а то й заперечення, сприймалось і як «заповнення» інформаційного вакууму, і як відхід від плакатної естетики та альтернатива ліричному героєві сучасника-пролетарія. Так на основі античних біографій постає тип «культуртрегера», який неокласики конструюватимуть і на біографічному матеріалі інших епох (цикл «Постаті» М. Рильського і «Культуртрегери» М. Зерова). По-друге, текст «чужого» життя прочитується як текст власного, а відтак антична біографія стає маскою автора (наприклад, Горацій у вірші Є. Маланюка «В майбутнє» – це насамперед поет, що, як і він, пройшов громадянську війну). По-третє, посилена увага до життя поетів доби Октавіана Августа продиктована потребою зіставлення двох – визнано-офіційної та опозиційної – моделей буття митця в тоталітарній державі. Нерідко це ставало підґрунтям профетичних мотивів, як, скажімо, у розробці теми Овідія в неокласичному тексті. Хоча саме тут, як нам здається, українські поети (свідомо чи несвідомо) виходили за межі прозирання власного майбутнього чи майбутнього усієї генерації. Це сприймається за можливість, реципіюючи античну біографію, вийти на тлумачення «безсмертя», суголосне з його кантівською дефініцією, де безсмертя, Бог і свобода утворюють єдине ціле. Життя сприймається не за тривалістю, а за суттю, і, співвідносячись із безсмертям, вдвічі утверджує життя та є вищим запереченням смерті (характерно, що і вірш М. Зерова, присвячений Овідію, має назву «Безсмертя»). Тож «оживлення» через інтерпретацію біографії постатей античності – це і потрактування «безсмертя» як певного духовно-морального феномену.

Загалом, принципи художньої рецепції життєписів персонажів історії та культури Давньої Греції і Риму укорінюються в традиції антропоцентризму власне античної літератури, з одного боку, та нову художню концепцію опису людського життя в модернізмі, із другого боку: заперечення

реалістичної орієнтації на типового героя із її соціальною мотивацією і типологізацією характеру відкривало простір для залучення персонажів, чії долі давно перетворились на символічне узагальнення людського (вужче – мистецького) буття. Водночас спостерігається відмова від карикатурного, виконаного в сатиричному ключі зображення героїв-антагоністів. При цьому переважає запозичення не конкретної біографії, а культурно обробленого її варіанта, що, проте, не виключає глибокого занурення в духовний світ зображуваної особи.

Усвідомлення київськими неокласиками того, що художній простір літературної біографії формується на перетині історіографічної, мемуарної, белетристичної традицій, визначає активне використання ними прийому коментування. Це і розгорнуті поетичні версії біографії, і насамперед творчої («Вергілій» М. Зерова), і коментарі, якими супроводжували перекладні твори (як у «Камені» М. Зерова), що, окрім викладу фактів біографії античного митця, містили характеристики історичної доби, літературної ситуації, авторського стилю та ін. Особливістю неокласичної рецепції античної біографії є те, що об'єкт реальної історії перетворюється на об'єкт авторської рефлексії, у якій домінантна роль належить естетичному імперативу – свідомому прагненню відтворити біографію реальної особистості як певний життєвий і естетичний «текст».

Другій групі античних життєписів в українській поезії 1920-1930-х рр. джерелом слугує греко-римська міфологія і література. Інтерпретуються епізоди з життя персонажів гомерівських поем, зокрема *Одіссея*, *Телемаха*, *Менелая*, *Гелени* (цикл «Одіссея» М. Зерова, «Шляхами Одіссея» Юрія Клена, «Вона йшла по місту в час облоги...» М. Рильського), *Ахілла* (дистих «Чей ти не знаєш...» М. Зерова), *Навсікаї і Пенелопи* («Рокривши Гомера» П. Тичина, *Навсікая*» М. Зерова, «Присвятні строфи» і «Ностальгія», «Так довго був двуликий і двоякий...» Є. Маланюка), а також *Адоніса і Афродіти* (однойменний твір М. Рильського), *Едіна* («Знов той ж Сфінкс...» М. Рильського), *Тесея і Аріадни* («Тесей» М. Зерова, «Години поезії» Є. Маланюка), *Прометей* (драма-феєрія «Прометей», вірші «Прометей», «Ходить Фауст» і

«Слався!» П. Тичини, «Рейд» О. Влизька, «З античних барельєфів» П. Филиповича), *Хирона* (однойменний сонет М. Зерова, «В освяченім гаю» М. Рильського), *Орфея*, («Не злато, ливан і смирну» П. Филиповича, «П. Г. Тичині» М. Зерова), *Дедала та Ікара* («Дедал безсмертний, втілення пориву» М. Рильського, «З літака» Є. Маланюка), *Діани* (однойменний вірш М. Рильського), *Немезіди*, *Ніки*, *Кассандри* («Символ», «Батьківщина», «З літопису», «Акафіст», «Осіння весна» Є. Маланюка).

Звернення до «біографій» античних літературно-міфологічних персонажів сприймається, по-перше, за один із виявів міфологічного методу, схарактеризованого свого часу Т. С. Еліотом як спосіб «взяти під контроль, порядок, надати форму і значення неозорій панорамі порожнечі й анархії, якою є сучасна історія»<sup>245</sup>. Це і спосіб осмислення сучасного як ланки між минулим і майбутнім та вихід на ідею всечасності, трансепохальності. По-друге, у зверненні до біографії літературного чи міфічного персонажа (а це, за невеликим винятком, майже завжди лише знакове – на рівні образу-символу чи метафори – прописування найхарактернішого епізоду як основи традиційного сприйняття) моделювався образ суачника або людини взагалі. Тож, зазвичай, результатом осмислення чужого життя стає образ-емблема або концепт авторського історіософського міфу.

Якщо галерею античних міфічних біографій сприйняти за мапу інтелектуальної подорожі (а подорожня література, за визначенням В. Будного і М. Ільницького, відображає «етноцентричне просторове світовідчуття»<sup>246</sup>, то їх інтерпретація українськими письменниками може сприйматись як пошук моделей національних характерів у різного типу інонаціональному матеріалі.

На відміну від сприйняття біографій реально-історичних осіб, де практично мінімізувались вимисел і домисел, реалізуючи установку на не-спотворення конкретно-історичного фактажу,

<sup>245</sup> Еліот Т. С. «Улісс», порядок и миф // Иностранная литература. 1988. №12. С. 228.

<sup>246</sup> Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 362.

біографії літературно-міфічних персонажів стають об'єктами осучаснення, націоналізації, до- і переписування, дегероїзації і навіть дегуманізації внаслідок сатирико-травестійного прочитання. Так виявляється широкий спектр модерністських трансформацій міфологічного матеріалу, і твори українських поетів стають міфоцентричними текстами. Як, скажімо, у «біографії» Прометея, «переписаній» у трагічному ключі символістом Тичиною.

У випадку з Тичининим Прометеем (драма-феєрія «Прометей», віршах «Прометей», «Ходить Фауст...», «Слався!») маємо справу з розгорнутим варіантом продовження біографії літературно-міфічного персонажа. Автор проводить його шляхом сучасника, який від неприйняття політичного устрою держави й соціальної організації суспільства, заснованого на ідентичності та «несвободі», ідеї бунту та боротьби з системою уніфікації приходить до конформізму, а потім і до фанатичного служіння тоталітарній ідеології («... життя творити нове – хоч й по трупях»<sup>247</sup>). Відбувається дегероїзація і дегуманізація образу Прометея, характерні для метажанру антиутопії, де біографія героя, який зіштовхнувся з трагічним дисонансом між високими гуманістичними ідеалами й заполітизованою та прагматичною реальністю, стає історією втрати ілюзій сучасниками Тичини та ним самим. Перетворення, яких зазнає Прометей, увиразнюються авторовим «утручанням» у його біографію: з'являється образ німфи Етео, яка спалює себе, щоб дати вогонь для знищення кайданів, а опонентом нового Прометея на шляху деградації стає Фауст.

Важливим у цьому плані, вважаю, є такий аспект питання, як метаморфози (разом із канонічною біографією) античного концепту «героїчне». Звернення Тичини до сюжетно-образного арсеналу античної героїки забезпечувало «поняттійний апарат» теоретико-естетичного й художнього осмислення певних ідеальних особистісних зразків, які моделюють основні типи героїв символістськи зорієнтованих текстів. Перший тип – «нова»,

---

<sup>247</sup> Тичина П. Зібрання творів : У 12 т. Т. 1 : Поезії 1906 – 1934. Київ : Наук. думка, 1983. С. 321.

«майбутня» особистість, яка перетворює дійсність. Другий – «екзистенційний» тип, тобто особистість, занурена в «синхронну» авторові просторово-часову й інтелектуальну систему координат.

У процесі взаємодії символістської та античної героїчної картини світу формуються зони їх притягання і відштовхування, а особливо з огляду на значимі для обох канонів категорії «подвиг», «фатум», «воля», «трагічне». І античність, і символізм трактують *подвиг* як засіб героїчного самоперетворення, *фатум* – як універсалію Всесвіту, що чинить перепони космізуючій діяльності героя. При цьому символістський героїзм набагато тісніше, ніж античний, пов'язаний з індивідуалістичним самоутвердженням, характеризується посиленням трагічного звучання, підкресленими протиріччями, психологічною глибиною, екзистенційною невлаштованістю героя. *Воля* героя тлумачиться не тільки як внутрішня свобода, але і як беззаконня. Під *подвигом* може розумітись вибудовування героїчного етосу як творчо-ігрового. Саме антиутопію Тичини про Прометея і розглядаємо як художню трансформацію античного концепту «героїчний».

Перетворення античного персонажа дають змогу авторові порушити такі актуальні для літератури ХХ ст. проблеми, як влада і народ, влада і лідер, екзистенційна сутність людини, вибір життєвої позиції тощо. Разом із дегуманізацією міфічного героя відбувається переакцентування античного мотиву божественного фатуму на фатум тоталітарної держави. А елементи ігрової стратегії відбивають ще одну характерну ознаку новітньої літератури, коли традиційна гра-іронія чи гра в образи змінюється на гру як світовідчуття, як вихід із реальності, що пригнічує і загрожує нівеляцією особистості та творчою смертю.

У порівнянні з класицистичною і романтичною поетикою, символістський образ, побудований на античному героїчному архетипі, зрідка виступає алегорією, емблемою, екземпліфікацією. У ньому ослаблено міметичне завдання, тому частіше його використовували метафорично-символічно і в ролі неоміфологічної моделі смислової організації тексту. Символістський образ, орієнтований на героїчний тип, полігенетичний у традиційному міжкультурному та у внутрішньокультурному вимірах. Автор-

символіст розхитує статус канонічності, конвенційний міфу, так що органічним стає вільне асоціативне зближення міфологічних ліній, які, хоча і належать єдиній семіосфері, але традиційно сприймаються як далекі, неродинні: героїка – титанічний міф, героїка – космогонія, героїка – діонісійський міф, героїка – есхатологія.

Отже, античні біографії в поезії 1920-1930-х років стають «текстом», що виконує такі функції як апелятивну для означення «своїх» аудиторії зі спільними ідеологічними чи політичними позиціями, естетичними вподобаннями тощо, експресивну як самовираження автора через факти «чужого» життя, реферативну як передачу інформації і власне поетичну – як розкодування інтертекстуальних посилань. Позаяк рецепція життєписів персонажів античності в українському контексті є знаком активної роботи авторів, спрямованої на ускладнення текстової структури, на стимулювання читачького сприйняття.

Серед перспективних розвідок у цьому напрямі бачаться дослідження, так би мовити, зворотного ефекту – античної біографії як базового матеріалу для побудови художньої автобіографії: коли автобіографічність виявляється в асоціативній єдності епізодів з біографії автора з життям історичного чи літературного героя, у близькості настроїв автора та його ліричного героя. Таким чином, діалог поетів 1920-1930-х років з античною біографією розглядаємо в бахтінсько-біблерівському сенсі і як художній прийом, і як один із важливих законів акту художньої творчості та його результату – тексту, і особливістю стилю, і естетичною категорією.

### **МЕТАМОРФОЗИ ОБРАЗУ КЕНТАВРА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ВИСОКОГО МОДЕРНІЗМУ**

Розвиваючи положення Е. Тоффлера про послідовну зміну у світовій історії трьох – аграрної, індустріальної, постіндустріальної – стадій людського існування, учені



обстоюють думку про наш час як четверту, міфологічну чи міфопоетичну стадію, де міф набуває статусу гносеологічного, евристичного і навіть економічного ресурсу. Для сучасності як «четвертої хвилі» чи «міфологічної фази» (І. Сід) на головний ресурс перетворюється вже не адекватна інформація про світ, а образи, бренди, іміджі – тобто міфи про нього. Звідси – «інфантилізація і повернення до соціальних першооснов, реактуалізація архаїчного магічного мислення»<sup>248</sup>, однією з тенденцій яких, вважаю, стала активна «експлуатація» античних міфем у різноманітних сферах людської діяльності. Перетворюючи їх на складники термінологічних сполучень, учені в такий спосіб намагаються надати знайомих і зрозумілих рис нововідкритим поняттям і новодослідженим явищам. А відтак у новому контексті такі міфемі завдяки своєму семантичному наповненню перетворюються на кодові маркери, які заповнюють необхідний для сприйняття інформаційний вакуум, пришвидшують комунікацію і водночас провокують їх подальше тлумачення та трансформацію.

Особливий інтерес із-поміж усього міфопоетичного космосу античності завжди викликали химеричні істоти, суть яких, на думку дослідників, у їхній контрінтуїтивності: «Сам факт її наявності в межах тієї чи тієї проективної реальності невідворотно заганяє свідомість сприймаючого в апорію. Відсилення до двох (і більше) різних класифікаційних категорій, яке походить з одного й того ж джерела інформації, з одного боку, викликає підвищену увагу як семантична аномалія, з другого, – повідомляє сприймаючому відчуття додаткової й “іншоприродної” семантичної значимості химери, споріднене з релігійним чи містичним почуттям»<sup>249</sup>. В останні роки (не без впливу суспільно-політичної химеричної ситуації у сенсі поєднання непоеднуваного) поряд із добре знайомими Фрейдом «комплексом

<sup>248</sup> Сид І. «Четвертая волна» в истории цивилизации: Миф как ресурс. URL: <http://www.inache.net/mnogo/802>

<sup>249</sup> Михайлин В. Смешались в кучу кони, люди: о природе древнегреческих химерических существ / Вадим Михайлин // НЛО. 2011. №107. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/107/mi13.html>

Едіпа» чи Шереховим «комплексом Кассандри» термінологічними просторами «гарцюють» «кентавр-поняття» (термін Д. Даніна) і такі його похідні, як «кентавр-ідея», «кентавр-явище», «кентавр-образ» і «кентавр-особистості». Інтерес науковців до їх вивчення і ширше – актуальність «кентавристики» засвідчує монографія Ж. Тоценка «Кентавр-проблема» (2011) і доповіді в окремій секції міжнародної конференції «Поетичний фактор в культурі. Синкретичні традиції і інновації» (Москва, 2013), де обговорювалась семіотика кентавра (Є. Штейнер) та тлумачення його філософською і психологічною реальністю (Д. Вонсборо). Проте не втрачають актуальності і традиційні дослідження художніх варіантів побутування образу кентавра в різних національних літературах класичного і посткласичного періодів. Мета цієї студії – проаналізувати українські варіанти цього міфообразу в літературі 1920-1930-х років, визначити зв'язок авторських інтерпретацій із естетичними та ідеологічними концепціями доби високого модернізму.

Українська література з її вкоріненою в києворуську традицію тенденцією до міксування язичницького і християнського, бароковою практикою поєднання високого і низького, з постійним борінням у ній ідеологічного з естетичним була приречена запропонувати своє прочитання образу кентавра і в першій половині ХХ ст. Адже з-поміж усіх химеричних чи міксантропічних істот він є найвиразнішим втіленням мотиву несумісності суперечливих первнів, специфічною формою парадоксу, яка уможливорює послідовний пошук відповідей на неоднозначні питання. Потреба розглянути інваріанти образу кентавра в літературі доби, яка збігається з високим модернізмом, – це і можливість визначити тенденції модифікації національної традиції засвоєння цього образу, що перегукуються з його основними конотаціями у світовій літературі.

Один із творців естетики доби високого модернізму, репресований автор п'ятитомної «Історії європейської культури» та «Філософії історії» Лев Карсавін убачав в образі кентавра втілення іманентного й символічного парадоксу: «Образ кентавра має риси загального поняття, але спорідненого з конкретним

символом, у якому знання буття про себе висловлюється <...>, через натяк або уподібнення. Цей образ не реальний, а міфічний, однак у ньому пізнається дійсність не меншою мірою, ніж вона пізнається, скажімо, в образі Гамлета, що теж не існував як історично реальна особа. В образі кентавра ми пізнаємо нашу тваринність, неприборканість, що сполучається з інстинктивною мудрістю, спорідненістю людини з твариною, нарешті, обмеженість усякої істоти. Усе це, безсумнівно, існує й дивним чином цілісно. Саме невимовність пізнаваної нами реальності виявляється в тім, що, інтуїтивно пізнавши її й намагаючись виразити, ми уявляємо собі фантастичну істоту. Адже невимовне, якщо і піддається відображенню, то тільки так, щоб при цьому воно залишилося невираженим»<sup>250</sup>. Так, по суті, учений означив діапазон потенційних тлумачень, закладених в образі кентавра.

«Застрибнувши» в літературний дискурс із малюнків VIII ст. до н. е., кентаври вже в найдавнішій пам'ятці античної літератури – в Гомеровому епосі – отримали протилежні характеристики, які стали базовими для їх сприйняття впродовж століть. З одного боку, в «Іліаді» кентаври



Дже Лука. Битва лапіфів з кентаврами

спричиняють жорстоку бійку на весіллі Гіпподамії та Піріфоя, даючи вихід своїй «агресивній маскулінності» (М. Паджетт), яка однаково виявляється і під час бенкетів, і під час війн як «кривавих бенкетів». З другого боку, – кентавр Хірон тлумачиться мудрим наставником героїв, винахідником пристосувань для ведення війни, лікарем, знавцем трав (пізніше автор популярної в античності книги з ветеринарії візьме собі за псевдонім ім'я Хірона).

<sup>250</sup> Цит. за: Ванев А. Два года в Абези. В память о Л. П. Карсавине. URL : <http://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/?t=book&num=958>

Спробу з'ясувати генеалогію кентаврів здійснює в «Піфіані» поет Піндар, спираючись на міф про закоханого в Геру Іксіона – батька першої такої істоти, народженої від хмари, якій ревнивий Зевс надав обрисів своєї дружини. Діти цієї чудернацької істоти та кобиллиці і стали плем'ям кентаврів. Але для Хірона (Хейрона) в Піндара також своя «виняткова» версія: Хірон, як і олімпійські боги, нащадок Кроноса, що, власне, стає для нього «рекомендацією» на роль вихователя Геракла, Ахілла, Ясона та інших героїв. Але драматург Софокл із-поміж усіх кентаврів виокремлює не шляхетного Хірона, а сексуально-агресивного Несса, розповідаючи історію його зазіхань на дружину Геракла Деяніру.

Натомість у римських авторів, більш толерантних у своїх інтерпретаціях, суттєво зростає бажання акцентувати не так на тілесно-чуттєвому, як на почуттєвому чиннику цього образу. У римській літературі кентавр переважно миролюбний супутник Діоніса та Ероса, а в Овідія ще й закоханий, як, скажімо, Ціллар у кентавреси Гілоному. Їхнє вірне кохання і самогубство Гілономи після загибелі в битві Ціллара не лише контрастує з образом дикого та нестримного кентавра, а й утворює символічну паралель до історії кохання Пірама і Тісби, такий собі її «варварський» варіант.

Кентаврів як жорстоких й агресивних істот, але zarazом і охоронців «вічної справедливості» зобразив кентаврів Данте в «Божественній комедії», де вони стережуть сьоме коло насильників у християнському пеклі. У ренесансній літературі, зокрема в трагедії «Троїл і Крессіда», В. Шекспір знову актуалізує інтерпретацію кентавра як небезпечні і жахливої істоти, що, можливо, продиктоване сприйняттям давньогрецької античності примітивною і архаїчною, на відміну від «цивілізованої» римської. Натомість у переддень романтизму і в контексті власної естетичної програми веймарського класицизму Й. В. Гете «реабілітує» образ кентавра, перетворюючи його ледве не в центральну фігуру Вальпургієвої ночі у другій частині «Фауста». Мудрий добрий наставник, лікар Хірон має у Й. В. Гете і власне уявлення про естетичне: *«Красу жіночу славить годі, / Вона була*

пуста й німа; / Яка ціна холодній вроді, / Де життєрадості нема?»<sup>251</sup>. По суті, він озвучує Проклову формулу (її пізніше поділятимуть і неокласики) краси, яка можлива лише в поєднанні з добром і справедливістю, а відтак саме Хірон відвозить Фауста до Гелени, символічно – для возз'єднання середньовічної Європи з античністю. Отже, на час доби модернізму світова література мала у своєму розпорядженні напрацьовані попередніми епохами різноманітні інтерпретації образу кентавра, зумовлені також і характерними для кожної з них концепціями античності.

В українській літературі кентавріана також мала давню історію, адже химеричні істоти чи не першими з-поміж античних персонажів набули масового поширення: якщо в зразках клерикальної і світської літератур проявлявся переважно ініційований офіційною – християнською – пропагандою негативізм щодо античної спадщини, то усна народна творчість і народне декоративне мистецтво залишалися відкритими для «поганських» (і «своїх», і «чужих») елементів, легко їх мікшуючи. Зображення кентаврів («кітоврасів») можна віднайти у фресковому живописі Софії Київської, на речах хатнього вжитку, зокрема на українських кахлях від XII ст. Як істоти з дохристиянських часів вони постають у фольклорних оповідях. Те, що серед розмаїття міфологічних образів саме кентаври мали особливу популярність, пояснюється, насамперед, магнетизмом їхньої специфічної зовнішності: у часи табу на відтворення фізичної краси людського тіла, їхнє зображення було одночасно і компромісом, і своєрідною грою в «заборонене».



*Кітоврас.  
Зображення зі Збірника  
Кирило-Білозерського  
монастиря XV ст.*

Не оминають рецепцію образу кентавра і письменники давньої літератури: кентаврів згадує у своїх проповідях Григорій Богослов, а у Хроніці Амартола як своєрідній енциклопедії

<sup>251</sup> Гете Й. В. Твори. Київ : Молодь, 1969. С. 322.

античної культури серед двох тисяч античних персоналій названих і Хірон.

Якщо звести так вану класичну традицію тлумачення образу кентавра до умовного спільного знаменника, то це переважно акцент на його внутрішній і зовнішній контрверсійності, тоді як у новітній літературі ХХ ст. розпочинається активна реабілітація цього образу: від однієї із його найповніших «біографій» у книзі Я. Голосовкера «Сказання про кентавра Хірона» і до кульмінації у «Книзі вигаданих істот» Х. Л. Борхеса, де кентавр названий «найгармонічнішим творінням фантастичної зоології».

Звернення української літератури 1920 – 1930-х років до образу кентавра, вважаю, зумовлено кількома чинниками: по-перше, продовженням національної традиції рецепції цього образу, властивій ранньому модернізму як тенденція опрацювання амбівалентних образів чи надання прецедентним нового прочитання, по-друге, пієтетом тієї доби перед бароко і як естетично якісною літературою, і як найвищим етапом української державності, що в умовах розбудови новітньої культури перетворювалось на естетичний і суспільний орієнтир; по-третє, спробами сформулювати концепцію античності, де греко-римській спадщині відводилась роль складника національної художньої традиції, метафоричної мови культури.

Так, послідовно та з перетворенням периферійних конотацій на домінуючий образ кентавра рецепціювали неокласики М. Зеров (це Хірон в однойменному сонеті) і М. Рильський (вірш «В освяченім гаю»). Їхнє тлумачення позитивне, експліцитно виявлене і персоналізоване. Спільне в обох інтерпретаціях – вписування міфеми кентавра в парадигму образу поета, модифікаціями якого в неокласиків є деміург, жрець, ремісник, вигнанець. У такий спосіб неокласики формували поетологічну проблематику своєї лірики як провідну. Адже творчість неокласиків, «породжує свою, лише їй притаманну художню модель людської краси, яку можна інтерпретувати як відповідність реального ідеальному. Істотною прикметою ідеалу, втіленого в неокласичній поезії, є прагнення до єднання людини з природою, мистецтвом, історією – культурою взагалі, прагненням до їх

пізнання і трансформації через категорію краси»<sup>252</sup>. Навіть більше: естетизація стала магістральною тенденцією, «ефектом Мідаса» усіх неокласиків: твори будь-якої тематики вони перетворювали на тексти з імпліцитно або експліцитно оприявленою естетичною проблематикою – Краса, мистецтво, культура.

Кентавр Хірон опинився серед амбівалентних образів, введених неокласиками поряд із традиційними міфемами на позначення поетологічної проблематики – музою, Орфеєм, Аполлоном, Пігмаліоном тощо) у власну лірику. Так, М. Зеров акцентує увагу на здатності кентавра *«горя людського гіркий полин»* перетворювати на *«мед Гімета»*, тобто сприймати світ через поезію і творити самому: *«кентавр творить — і сім очеретин, І тонкий звук виказують поета»*. Приналежність Хірона до мистецького кола визначає тло, зсотане із таки звичних для естетикологічної проблематики образів і мотивів, як муза, струни ліри, лавр, номінативів Феб, Орфей, Лін: *«настроєний на мусікійський тон», «лірні струни», «Фебів лавр», «І спів його — як тиховода Лета.../ Його побожно п'ють Орфей і Лін»*<sup>253</sup>. Вважаю, що згадка про міфічних поета Орфея і його вчителя Ліна – це спроба автора протиставити їх як «професіоналів» поетові-аматорові Хірону, чие мистецтво вґрунтоване в інтуїтивне. Разом із тим Хірон у М. Зерова – це не лише образ поета, а і символ перемоги духовного над тілесним, гармонії над хаосом, що цілком уписується в авторську модель світу. На винятковості образу кентавра М. Зеров наголошував у своїх примітках до сонета: *«педагог... і ворожбит, музика і лікар, Хірон — єдиний з кентаврів переміг змисловість і звірячу хіть свого племені»*<sup>254</sup>. Отже, у неокласичній інтерпретації Хірон – це домен культурного первню над варварством. А оскільки «варварство і цивілізація» розглядались неокласиками в єдиному контексті таких проблем, як шляхи розвитку вітчизняної культури та роль у ній класичної спадщини тощо, то, вважаю, образ кентавра несе в собі символіку

<sup>252</sup> Астаф'єв О. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем. Київ : Смолоскип, 1998. С. 5.

<sup>253</sup> Зеров М. Твори : У 2-х. Т. 1 : Поезії. Переклади. Київ : Дніпро, 1990. С. 57.

<sup>254</sup> Там само. С. 574.

ще одного рівня: він є втіленням античності як типу культури. Свого часу Й. Вінкельман називав суттєвою рисою античного мистецтва відчуття шляхетної простоти і спокійної величі, а саме такими рисами Хірон, на думку його інтерпретаторів, вирізнявся з-поміж інших кентаврів. А якщо припустити, що цей амбівалентний образ своєю двоїстою суттю (людино-звір) є своєрідною ілюстрацією концепції Ф. Ніцше про дві стихії античності, то Хірон, який піднявся над своїм тваринним єством, і є символом перемоги «аполлонійського» над «діонісійським».

У діалог із М. Зеровим вступає у вірші «В освяченім гаю» М. Рильський. На відміну від сонета «Хірон», де кентавр – центральний персонаж твору мистецької тематики, у творі М. Рильського характеристика Хірона увиразнюється на тлі драматичної любовної фабули відомої міфічної історії, але і вона має «вихід» на тему поезії. Це історія німфи Дафни, яка, рятуючись від переслідувань бога мистецтва Аполлона (Феба), перетворилась на лавр – символ вшанування поетів: *«В освяченім гаю, де зеленіє лавр – / Стрункої Дафни тінь і знак ясної слави»*<sup>255</sup>.

У кентаврі М. Рильського поєднані всі античні «іпостасі» цього образу: лікар, ворожбит, який пізнає *«чародійну міць»* трав; наставник, який хоче поділитись цими знаннями, і поет, що поспішає вирізати *«комиш сухий / Для нової цівниці»*. Образ рослини, обраної кентавром для свого музичного інструменту, відсилає до міфосюжету про бога Пана, який, як відомо, входив до почту Діоніса: з очерету (*комишу* – у М. Рильського) Пан виготовив на пам'ять про нещасливе кохання сопілку-сирінгу. Алюзія на первісне мистецтво бога лісів і хащ, до якого долучається Хірон, вказує на його приналежності до обох світів – діонісійського і аполлонійського, – але з намагання здолати *«звірячу хіть»* за допомогою мистецтва. Так символічно і в М. Зерова, і в М. Рильського транслюють ідею необхідності перемоги цивілізації над варварством, ідею рятівної сили мистецтва.

---

<sup>255</sup> Рильський М. Зібрання творів : У 20-ти т. Т. 1 : Поезії 1907 – 1929; Проза 1911 – 1925. Київ : Наук. думка, 1983. С. 171.



Поряд із експліцитно заявленим у ліриці неокласиків образом кентавра, в українській літературі високого модернізму натрапляємо також на його імпліцитний варіант. Зокрема, у прозі Ю. Яновського («Вершники»), поезії В. Сосюри, А. Малишка, власне у творчості митців із виразними рудиментами неоромантичного стилю. Так, зорієнтований на український фольклор А. Малишко лише зрідка звертався до античної міфології як арсеналу прецедентних образів. Проте, якщо вести мову про принципи міфологічного мислення загалом, то в 1930-х



Д. Черняєв.  
Вершники-червоноармійці.

роках Малишко перетворив їх на стильову особливість свого неоромантизму. У поетичних збірках раннього періоду це виявлялось переважно в опрацюванні баладної жанрової форми з характерним мотивом метаморфоз та у творенні на основі відомого міфомотиву чи міфологеми власного міфу, що підпорядкований авторській меті:

художньо зобразити подій Жовтневої перевороту, романтизувати громадянську війну та запропонувати поетичні візії майбутнього, перетвореного революцією світового масштабу. Традиційна міфологічна антиномія «верх – низ» трансформується в А. Малишка у протистояння руху і стагнації, які поет тлумачить знаками нового і старого, а відтак романтичний тип його ліричного персонажа постає в координатах активного, рішучого, готового на самопожертву в ім'я ідеалу. Звідси й імплікація мотиву Ікара, що сягає, усупереч заборонам, «верху» («Пісня про соколів»), і прометеївський мотив та міфологема вогню («Дума про астурійця», «Бронепоезд», «Опанас Біда»? та ін., а пізніше – міфема Прометея (у вірші «Як Прометей над горами...» та в однойменній поемі). Малишків герой готовий на зречення від особистого («Про домівку згадувать, про любов не час»<sup>256</sup>, «Несе

<sup>256</sup> Малишко А. Поетичні твори. Літературно-критичні статті. Київ : Наук. думка, 1988. С. 49.

у серці заповіт, / Як гордий Прометей»<sup>257</sup>), і навіть більше – героїчна смерть сприймається ним як логічне й обов'язкове завершення власного життєвого шляху. Образи мученицької смерті, страждання, могили формують мотив Танатоса, а над усім цим комплексом характерних для неоромантичної лірики мотивів вивершується образ кіннотника – символу революційної боротьби. Відповідно, поряд із історичною і локальною конкретикою, спрямованою на осмислення та відображення нещодавньої історії (образи Щорса, Боженка, Серго Орджонікідзе, Корнія Залізняка, Опанаса Біди), Малишко вдається і до її міфологізації через узагальнено-романтичний образ модифікованого кентавра – вершника, який зрісся зі своїм конем («Вороні виносять коні / бойових товаришів», «...Ой напій коня, / Каре оченя»<sup>258</sup>, «Під сивий туман / Підлетіли копита», «Натягає повода Опанас Біда»<sup>259</sup>, «І ржуть з Азов'я бойовії коні», «Там гриміло коване копито, / Там котовця молодого вбито»<sup>260</sup>, «Ой скачуть коні вороні, / Дзвенять сталеві вудила»<sup>261</sup>, «Ідуть ескадронами...»<sup>262</sup> та ін.) Таким чином, неперсоніфікований, безликий вершник революції з актуалізацією таких конотацій, як «герой», «той, що веде боротьбу з богами», де катастрофічні, за міфічними уявленнями, взаємини з жінками трансформуються в позитивну характеристику відмови від особистого, став модифікацією кентавра в неоромантичній поезії А. Малишка.

Якщо в А. Малишка позбавлений індивідуальних рис кентавр перетворився на вершника революції з активізацією семи агресії, то в М. Хвильового, який, відмовившись від оприявлення цієї міфологеми, втілює принцип «конструювання» химеричної істоти в мотиві двійництва головного героя новели «Я (Романтика)» та у сценарії власного життя. Я. Поліщук слушно зауважував, що «міфологізуючи советську дійсність перших пореволюційних літ, достосовуючи її до власної візії ідеальної комуні та гармонії

<sup>257</sup> Малишко А. Поетичні твори. Літературно-критичні статті. Київ : Наук. думка, 1988. С. 54

<sup>258</sup> Там само. С. 31 – 32.

<sup>259</sup> Там само. С. 47 – 49.

<sup>260</sup> Там само. С. 70.

<sup>261</sup> Там само. С. 82.

<sup>262</sup> Там само. С. 84.

суспільних взаємин, Хвильовий разом з тим виступав одним із творців ідеологічної парадигми політичного режиму. Його метафора буття постулює самозречення в ім'я ідеального майбутнього...»<sup>263</sup>. Якщо в неокласичній інтерпретації Хірон, зовні залишаючись химеричною істотою, внутрішньо став гармонійною, аполлонійською, особистістю, яка здолала частину свого звіриного єства, то в М. Хвильового головний герой новели із людською подобою перетворюється на звіра, вбивши в собі все, що символізує людське у сенсі людяне – сумніви, Бога, матір. У такий спосіб у новелі «Я (Романтика)» отримала втілення кульмінація авторських роздумів і шукань у царині пріоритетів: духовні як загальнолюдські виявились несумісними з ідеологічними пріоритетами, а перемога останніх обов'язково вимагає кривавої жертви. Як слушно відзначила І. Цюп'як, «доля героїв письменника поступово стає його долею, передбаченою й пророче вираженою в образі романтики, що мчить ланами часу з пучком чебрецю і простріленою скронею»<sup>264</sup>. На «кентавричності» М. Хвильового наголошував і Ю. Безхутрий, зауважуючи, що письменник «такий собі кентавр в українській історії: <...> палкий поборник “європейськості” української культури і одночасно винахідник такої химери, як Азіатський Ренесанс, комуніст і гуманіст, революціонер-шибайголова, зв'язаний партквитком, як гамівною сорочкою...»<sup>265</sup>. Отже, імпліцитний мотив кентавра виявився для М. Хвильового оптимальним для вираження ідеї-перестороги щодо майбутнього суспільства, збудованого знелюдненими «кентаврами».

У цілому, метаморфози міфеми кентавра в літературі українського зрілого модернізму

- виявили насамперед актуальність таких проблематичних комплексів, як боротьба культури з варварством, конфлікт духовного і тілесного, гуманізму і фанатизму;

<sup>263</sup> Поліщук Я. Простір ідеологічного впливу. До природи репрезентації // Український історичний збірник. Вип. 11. 2088. С. 438.

<sup>264</sup> Цюп'як І. Поетика повістей Миколи Хвильового. Донецьк : Національний гірничий університет, 2008. С. 33.

<sup>265</sup> Безхутрий Ю. М. Хвильовий: проблеми інтерпретації. Харків : Фоліо, 2003. 495 с.

- продемонстрували особливості побутування традиційних образів у різних естетично-стильових координатах доби.

Своєю чергою, модерністське тлумачення образу кентавра проклало шлях для подальших його інтерпретацій у світовій літературі, кульмінацією яких можна вважати «Кентавра» Дж. Апдайка: розроблена в образі Колдуелла не затребувана раніше конотація самопожертви парадоксально «спрацювала» на перетворення кентавра в символ чи не найбільш людяного персонажа літератури XX століття.

### **ТИПОЛОГІЯ «МАРШРУТІВ» ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОДЕРНІСТСЬКОЇ ПОЕЗІЇ**

Період 1920-1930-х років або зрілого (високого) модернізму – знаковий в історії української поезії. З одного боку, це час розмаїття мистецьких шкіл і стилів, активного експериментаторства в царині змісту і форми, у тім числі й у пошуку нового ліричного героя. З другого боку, – драматичне суспільно-політичне тло розвитку літератури цих років, яке спричинило незавершеність явища українського зрілого модернізму внаслідок насильницько-репресивного способу його переривання та встановлення соцреалістичного домену, стало вагомим позалітературним чинником «корегування» різних типів героя ліричного твору, зокрема і твору з мотивом подорожі, мандрів.

Оскільки спеціального дослідження, присвяченого висвітленню особливостей реалізації і функціональності «дорожньої карти» ліричного героя зрілого модернізму, у нашому літературознавстві немає, то ставимо за мету на основі аналізу творів українських поетів доби зрілого модернізму окреслити основні «маршрути» мандрів ліричних героїв; розглянути зв'язок домінантних типів своєрідної дорожньої карти української лірики

цього періоду з естетичними програмами її творців; визначити функції мотивів подорожі в модерністській поезії 1920-1930-х рр.

У виокремленні моделей української поезії виходимо з тріади репрезентантів українського модерну «символізм – неокласика – неоромантизм» (за Д. Чижевським), для творчості представників якої характерним є продовження спроб ранніх модерністів засвоїти світову спадщину культурних надбань, що «дорівнювало самоутвердженню в якості новітньої літератури»<sup>266</sup>.

Багатофункціональність мотиву подорожі, можливість його різноманітних інтерпретацій із давніх-давен приваблювали письменників. Видозмінюючись і взаємодіючи з іншими, мотив подорожі (мандрів) створює одну з найбільш універсальних моделей художньої оповіді та невичерпну за змістом метафору: подорож – це життя, шлях ліричного суб'єкта, блукання його внутрішнього «я», сумніви, знахідки, втрати тощо. Мотив мандрів своєрідно вписується в загальну філософську концепцію людини як подорожнього в літературних традиціях Заходу і Сходу. В українській поезії високого модернізму знайшов утілення практично весь діапазон можливих тлумачення мотиву подорожі, у якому відображена і специфіка естетико-поетичних стилів доби. Таким чином, «дорожня карта» ліричного героя представлена «маршрутами», що вписуються як у парадигму світової традиції, так і національного та індивідуально-авторського художнього досвіду.

За всього розмаїття «маршрутів», можна спостерегти спільну для творів різних стильових систем тенденцію – інтерпретацію мандрів як форми рятівного ескапізму. В умовах, коли кульмінація високого модернізму стала водночас і точкою його «завмирання», реанімувати й завершити який намагатимуться митці-шістдесятники, історія мандрів ліричного героя перетворювалася на форму порятунку власного внутрішнього і духовного світу від диктату ідеологічного, порятунку через культивування свободи і свободи творчості в просторі художніх творів.

---

<sup>266</sup>Моренець В. П. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. : Україна і Польща. Київ : Основи, 2002. С. 221.

Активізація мотиву мандрів як частина традиційного для романтизму мотивного комплексу характерна для лірики О. Влизька – поета виразного неоромантичного стилю. Його ліричний персонаж – це насамперед архетип Героя, який найчастіше оприявлюється в образах готового до боротьби, випробувань, долання перешкод, у тім числі і простору, персонажа.

Із-поміж багатьох характерних рис неоромантизму розширення літературної «географії» є і ознакою усього художнього процесу цього періоду. «Маршрути» мандрів ліричного героя О. Влизька можна означити образами концептуального значення: «море» і «екзотичні краї» як інваріанти «іншого» світу, куди прагне герой неоромантичного твору у своїх спробах здолати дисгармонію мрії і дійсності, запропонувати активну, дієву життєву позицію на протигагу пасивній, кинути виклик прагматичному, меркантильному світові, у якому він почуває себе «чужим».



К. Айвазовський. Рибалки на морі

У дослідженні «Тисячолікий герой» Дж.Кемпбелл пише про три стадії «відчуження» героя: сепаративну (відхід від соціуму), лімінальну (знаходження на межі), реінтегративну (відновлення колишнього порядку)<sup>267</sup>. Основна мета виходу – вихід із попереднього стану. У текстах це символізується мотивами втечі, відходу, мандрів героя. Подібна тенденція характерна для пізніх збірок О. Влизька («Живу, працюю» (1930), «Книга балад» (1930), «Рейс» (1930), «Моє ударне» (1931), «Ноч, Deutschland» і «Поїзди йдуть на Берлін» (1932), «П'яний корабель» (1933), «Мій друг Дон Жуан» (1934)), коли, на відміну від ранньої поезії з досить потужними мотивами ілюзорної соціальної істини, яка пробуджує інстинкти сили, почало увиразнюватись типове для неоромантизму усвідомлення існуючого дисонансу між ідеалом і

<sup>267</sup> Кемпбелл Дж. Тысячеликий человек. Москва : АСТ, 1997. С. 121.

дійсність: *«Казок шукаємо шовкових, / ...а попадаємо в пивну»*<sup>268</sup>. Тоді О. Влизько все частіше обиратиме стратегію гри і для моделювання образу героя-сучасника, якого він настійливо «виводитиме» в далекі екзотичні простори в пошуках повноцінного буття, і для магістрального моделювання художнього образу світу, невідповідність якого реальній дійсності ставала все очевиднішою.

*Морський простір* – найбільш типовий «маршрут» ліричного героя О. Влизька. Антитетичність образу моря зумовила широкий діапазон художніх концептів авторової мариністики: з одного боку, буря, шторм («Рейд», «Дев'ятий вал», «Туман»), море як місце смерті («Балада про контрабанду», «Балада з одрубаним хвостом», «Балада про Летючого Голландця», «Балада про честь матроса»), з другого, – очищення водою («Імпровізація»). Вони можуть химерно поєднуватись у творенні гармонії нового світу, витлумаченої насамперед як активна дія («Порт», «Буденне море», «Доки», «Кострубаті сонети»). Відтак архетип води виконує невід'ємні від першостихії функції «барометра» моральності людини й міри світової гармонії, але і руйнівної сили, що виявляє недосконалість людської натури та хисткість гармонії Всесвіту.

Враження від подорожі до Німеччини (збірки «Ноч, Deutschland» і «Поїзди йдуть на Берлін») визначили ще один напрям «мандрів» ліричного героя О. Влизька – Німеччина, але не як реально-конкретна територія, а як художній простір: образи й мотиви німецької літератури не раз відлунюватимуть у його поезії, а герой перевтілюватиметься в новітнього Фауста (цикл «Лірика Фауста»), що констатує загибель культури від руки войовничого міщанина:

*Тепер уся земля лежить в консервних скальпах!  
Оце недавно чув поет, як зарідав на Альпах  
звугляризований – під скепсисом туриста-дурня –  
Тель!*<sup>269</sup>.

Отже, мандри ліричного героя О. Влизька демонструють, що, хоча українська неоромантика, на відміну від символізму й

<sup>268</sup> Влизько О. Вибране : Поезії. Київ : Дніпро, 1988. С. 49.

<sup>269</sup> Там само. С. 61.

неокласики, щонайбільше зазнала впливу соцреалістичної естетики, із формального боку вона залишалася близькою до модернізму, а зі змістового – наділеною спрагою дії, емоційної наснаги, динамізму. Утамовуючи цю спрагу, він тамував свою тугу за «величним», знаходячи його в історичних альянсах і міфології. А прагнучи «героїчного», шукав його в пригодницько-мандрівних сюжетах.

Натомість ліричний герой поета-символіста Д. Загула найчастіше обирає «мандрівку» у свій внутрішній світ. Зазвичай домінантою творів є естетична проблематика, яку поет ускладнює філософською, а відтак будь-який мистецький витвір в авторському тлумаченні перетворюється на усесвіт, у якому віддзеркалюється малий усесвіт поета. Схильність ліричного героя до саморефлексії втілюється в образах дзеркала (вірші «Будьмо, як зорі літом...», «В дзеркалі Черемошу...»). Він, як сковородинівський Нарцис, вдивляється у своє відображення, щоб пізнати власну душу, свою сутність:

*Може, знайдеш в ній розгадку  
Власних болів і страждань,  
Глибину свого упадку,  
Далечинь своїх зітхань*<sup>270</sup>.

Як поет-символіст, Д. Загул, навіть за умови тяжіння в останні роки до соцреалістичної естетики, говорить про бажане ідеальне суспільство, вдаючись до мови знаків. У поемі «Геліополіс» він провадить історичний екскурс, щоб створити поетичну утопію і авторський варіант сцієнтичного міфу про сучасний йому науково-технічний поступ. Ліричний герой Д. Загула захоплений побудовою Дніпрогесу, у якому бачить справдження давнього пророцтва про місто Сонця – Геліополіс:

*Тут народився давній міф  
Про дивні, незвичайні речі,  
Що саме тут, на цій землі,  
Де льодовець лишив чорнозем,  
Такий придатний для ріллі*

---

<sup>270</sup> Загул Д. Поезії. Київ : Рад. письменник, 1990. С. 70.



*На ярину та буйний озим,  
Де сонця промені в імлі  
Не ставлять опору морозам, –  
Засвітить сонячні вогні  
Людини переможний розум*<sup>271</sup>.

Будівництво ГЕС на берегах Дніпра символізує, на думку автора, нове життя: *«Про давнє шуміти – набридли! / Дніпре! Ти зашуми / Про вільне і славне / Що зараз будемо ми!»*. Шукання ліричним героєм сучасного Геліополісу виливається в утопію створеного людиною дива:

*Тепер на весь оцей простір,  
На древню Скитію імлисту  
Засяє міліоном зір  
Веселих ліхтарів намисто,  
Звідсіль розіллє вздовж і вишир  
Свою енергію вогнисту  
Людини гордий архітвір –  
Величне електричне місто*<sup>272</sup>.

У поемі спостерігається художня маніпуляція з часом реальним і уявним: вони взаємонакладаються, і уявний час подається як ідилічний хронотоп. Отже, Д. Загугл демонструє специфічний засіб моделювання простору за посередництва часу, прикметами якого є певна відірваність від дійсності, умовність і схематичність, що переходять у перебільшення властивостей зображуваного.

Таким чином, герой символістської лірики в пошуках Абсолюту обирає *«маршрути» у світ мистецтва*, щоб віднайти і пізнати себе. Але як герой соцреалістичної лірики він мандрує до *«землі» сучасної утопії*, де він відчуває себе творцем нової, омріяної віками, ідеальної реальності.

Чи не найбільшу парадигму *«маршрутів»* запропонували поети-неокласики. Ліричний герой їхньої поезії мандрує в різних площинах – *сучасним містом, історичними епохами, сюжетами книг, «територією» власних спогадів і снів*. Зокрема, у М. Зерова

<sup>271</sup> Загугл Д. Поезії. Київ : Рад. письменник, 1990. С. 168.

<sup>272</sup> Там само. С. 168 – 172.

мотив мандрів реалізується метафоричним прокладанням шляхів через «образи і віки» (назва одного з циклів), сторінки улюблених книг (цикл «Книжки і автори»), космічними обширами (цикл «Зодіак»), долями відомих особистостей (цикл «Культуртрегери») і просторами власної пам'яті (вірші-ретроспекції «Спомин» та ін.). А відтак цей мотив пов'язується не лише з традиційними міфологемами дороги, моря (або річки), корабля тощо, а й з астральними образами, культурологічними концептами, персоналіями світової історії та культури.

Спільним знаменником у розробці мотиву мандрів для неокласиків стає проблема культури, у збереженні й розбудові якої вони вбачали сенс сучасної цивілізації. Наприклад, в урбаністичній ліриці образ міста, яким подорожує ліричний герой, набуває позитивного тлумачення лише тоді, коли містить характеристики духовності і краси, тобто тих чинників, які, на думку неокласиків, структурують поняття традиції. В. Державин вважав, що «культ мистецтва, концепція Краси як найвищого блага, як конкретної артистичної синтези Добра і Істини»<sup>273</sup> є визначальними елементами неокласичного світогляду. Саме Київ постає центром особливо світу культури в однойменних поезіях П. Филиповича і М. Драй-Хмари, сонетах циклу «Київ» М. Зерова. Так, хоча *«б'ють молоти, нові часи кують»*, погляд ліричного героя М. Зерова вихоплює не заводи й фабрики, а київські *«химери барокових бань»*, *«Шеделя білоколонне диво»*, *«браму Заборовського»* чи чернігівські пейзажі, де *«на валу міським / Біліють вежі, золотом густим / Горять хрести...»*<sup>274</sup>. Він шукає в Києві його минуле, барокові обриси, а в «Чуді» М. Драй-Хмари, що є алюзією на ідеальне місто на кшталт полісу Платона, Міста Сонця Кампанелли чи Нової Атлантиди Бекона, – його майбутнє. Між роздумами про минуле і майбутнє неокласики ведуть мову про сучасне, трагічними ознаками якого вони бачать витіснення краси як певної прелюдії до «офункціоналення» матеріального,

---

<sup>273</sup> Державин В. Поезія Миколи Зерова і український класицизм // Українське слово : Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. (у 4-х кн.). Київ : Рось, 1994. Кн. перша. С. 531.

<sup>274</sup> Зеров М. Твори: в 2 –х т. Т. 1 : Поезії та переклади. Київ : Дніпро, 1990. С. 28.

духовного і душевного. Одним із проявів сучасної дисгармонії М. Зеров вважав національну амнезію – забуття власного коріння, нехтування історичною пам'яттю («Іванів гай у Полтаві» і «Той самий» з циклу «Культуртрегери»).

Улюблений *часопростір мандрів* ліричного героя неокласиків – це доба античності. Головна функція поезій, у яких відтворюються події цієї доби, полягає у створенні аллюзії сучасності. Так, у вірші М. Зерова «Оі triakonta» оживають реалії «*навісної пори*» періоду панування грецьких «тридцяти тиранів». Поет не приховує бажання провести аналогію – «*Була та сама навісна пора*» і «*Так само і тепер. Усе заснуло, / Все прилягло в чеканні Трасібула*»<sup>275</sup>. Джерелом аллюзій стають і життєписи відомих постатей античності: в долі поета-олександрійця Аристарха впізнається картина інтриг, кон'юктурщини, що заповнила літературне життя того (чи цього) часу (М. Зеров «Арістарх»). А розповідь про заслання Овідія (М. Зеров «Безсмертя», М. Драй-Хмара «Констанца») звучить як трагічна перспектива для будь-кого із сучасників, що зведена тоталітарною системою до буденного факту біографії. Своєрідною проекцією античного тексту на сучасні автори суспільні обставини прочитується і вірш Юрія Клена «На переломі». Пізніше переживання античності як феномену реальності Юрій Клен запропонує в «Попелі імперій». Світ античної культури – міфологічний (Персей, Тесей), літературний (епізоди з Гомерової «Іліади», пов'язані з Ахіллом, Гектором і Андромахою), історичний (оборона Фермопіл, згадки про Сократа, Вергілія) – є у «Попелі імперій» і символічним унаочненням суперечностей сучасного світу, і водночас його альтернативою, бо, на відміну від суспільного, він не позбавлений духовного змісту. У поемі автор порушує трагічну проблему світової гармонії, неможливість реалізації якої в жорстокому, сповненому страждань і насильства світі він сприймає особливо болісно. Поет зображує сучасне як примарне, абсурдне. Із сарказмом «вітає» «*добу, що ліквідує*

<sup>275</sup> Зеров М. Твори: в 2 –х т. Т. 1 : Поезії та переклади. Київ : Дніпро, 1990. С. 162.

*інтелект*» і викреслює зі свого словника поняття «душа» і «Дух»; влучно формулює мету тоталітарної держави:

*Хай кожний стане розумом кастрат,  
хай прийме геніїв Камчатка*<sup>276</sup>.

Героями творів, позначених античною інтертекстуальністю, стають постаті античної історії та культури, а також персонажі знакових творів давньогрецької чи римської літератур. Особливого значення з погляду побутування мотиву мандрів набуває неокласичний досвід інтерпретації мотивів і образів Гомерової «Одіссеї». Результатом є, з одного боку, стилізації зі збереженням фабульної схеми прототексту з героєм-блукальцем і шукачем пригод (М. Рильський, Юрій Клен) або зі зміщенням акценту з героїко-пригодницької на морально-етичну проблематику задля моделювання актуального в умовах громадсько-суспільного буття другої половини 1920-х років образу сучасника, що обирає між почуттям і обов'язком (М. Зеров). З другого, – створення оригінальної поетичної ситуації переважно естетичної і філософської проблематики з виразно атрибутованими античними алюзіями, де ліричному героєві відводиться роль *alter ego* автора або символічного втілення певного концепту неокласичної естетики. У різноманітних іпостасях ліричного героя М. Зерова (цикл «Мотиви «Одіссеї»»), що кореспондує з Гомеровим епосом, увиразнюються риси, не домінантні для персонажів «Одіссеї», але визначальні для неокласика в розумінні цілісної людини: спроможність узяти на себе відповідальність за інших як варіант героїзму (образ Одіссея), уміння відрізнити головне від другорядного, що народжується з набутої через трагедію мудрості (образ Ахілла) та здатності помистецьки побачити красу й добро в найнесподіваніших виявах (образ Телемаха). Для Юрія Клена Гомерова «Одіссея» – привід до порушення цілої низки естетико-культурологічних проблем, міркування про власну долю поета-емігранта і вихідний матеріал для тексту-метафори, де Одісей – сучасник, що осмислює природу Слова й своє завдання як митця («Шляхами Одіссея»).

---

<sup>276</sup> Клен Ю. Вибране. Київ : Дніпро, 1991. С. 179.

Для М. Рильського «Одіссея» – мотивний комплекс роздумів на тему кохання, що постає то творчою (образ Одіссея), то руйнівною (образ Менелая) силою в житті людини («Як Одісей натомлений блуканням...», «Молочно-сині зариси полів...»). При цьому його ліричний герой готовий зробити вибір на користь завжди гармонійної природи: бо *«новий обрій серцем угадав»*:

*Я віддаюся вільній переміні,*

*Я полюбив – поля молочно-сині<sup>277</sup>.*

Окрім того, що поема Гомера для неокласиків – привід за допомогою мотиву мандрів осмислити проблематичний комплекс «людина і суспільство», завдяки універсальності змісту давньогрецького твору, вона є матеріалом для «великого» (між авторами різних епох і літератур) та «малого» (між друзями з «п'ятірного грона») міжтекстового діалогу. Скажімо, у сонетному диптиху «Телемах у Спарті» Зеров веде дискусію з висловленою у вірші «Вона ішла по місту в час облоги...» М. Рильського думкою про красу, яка перемагає все, навіть якщо це і призводить до війни.

Неприйняття сучасної реальності провокує звернення неокласиків до оніричної образної парадигми, відтак їхній ліричний герой *мандрує снами або просторами*, створеними його уявою. Образ сну перетворюється на засіб утвердження ідеї гармонії світу, що домінує у філософських поглядах неокласиків (М. Драй-Хмара «Мені сниться: я знов в Поділах...», М. Зеров «Данте», «Титанії», «Superstition», М. Рильський «Мені снилось: я мельник в старому млині...»), або виступає синонімом стагнації, затхлості існування («Херсон II», «Оі triasonta» М.Зерова). Як елемент світової художньої традиції образ сну постає одиницею культурологічного простору, у межах якого і формується образ сучасності як фікції («Сон Святослава», «Двері у стіні» М.Зерова). Так, у «Сні Святослава» сон специфічно зорганізовує час і простір твору, де минуле (час князя Святослава), сьогодення (час автора) та майбутнє (пророкування трагедії для обох) сфокусовані в одній точці, що не підлягає хроновизначенню. Завдяки синтезу

<sup>277</sup> Рильський М. Зібрання творів : у 20-ти т. Т. 1 : Поезії 1907 – 1929; Проза 1911 – 1925. Київ : Наук. думка, 1983. С. 135.

культурологічного підтексту й мотиву сну створює образ сучасності як хиткої, примарної і такої, що позбавлена гармонії.

Таким чином, розгляд української поезії 1920-1930-х років уможливило висновок про

- різні типи «маршрутів» ліричного героя, які ґрунтуються на таких дихотоміях, як «своє – чуже», «зовнішнє – внутрішнє», «теперішнє – минуле», «теперішнє – майбутнє» «реальне – ірреальне», «реальне – фіктивне/культурологічне» тощо;

- при цьому в кожному з-поміж визначальних стилів доби високого модернізму – символістського (Д. Загул), неокласичного (М.Зеров, М.Рильський, Юрій Клен), неоромантичного (О.Влизько) – переважатимуть свої «маршрути», зумовлені естетичними програмами й орієнтирами їхніх творців;

- окрім реалізації власне пригодницького аспекту, цей мотив ініціює оприявлення таких тем, як пізнання ліричним героєм навколишнього світу, випробовування власних сил, пошук альтернативи реальності чи сучасності тощо;

- так змінюється функціональний діапазон мотиву мандрів із традиційної форми розширення горизонтів пізнання читача та ініціації ліричного героя до авторського міфотворення і рятівного ескапізму, актуальних в умовах розгортання «заблокованості» нашої літератури.

### **ДЗЕРКАЛО І ЗАДЗЕРКАЛЛЯ РЕЦЕПЦІЇ АНТИЧНОСТІ В ПОЕТИЧНОМУ ДОСВІДІ ЮРІЯ КЛЕНА**

Творчість Юрія Клена розглядаємо з погляду такого мегастилю, як «консервативний модернізм» (О. Баган), ідейно-естетичною основою якого стали положення неокласики та неоромантизму. Відтак, поряд із середньовічною міфоготикою, у ліриці одного з «п'ятірного грона» Освальда Бургардта-Юрія Клена вагомим інтертекстом є античність. Для нього вона джерело класицистичного літературного стилю, що служить водночас

«дзеркалом» і «задзеркаллям», у яке «вдивляється» поет, щоб побачити минуле, сучасне і майбутнє, світ і людину. Але навряд чи вдасться звести авторову рецепцію до єдиного знаменника, адже античність інтерпретується ним то шанобливо-пафосно в іпостасі Юрія Клена, то іронічно-пародійно під маскою Порфирія Горотака. У цьому і привабливість авторської інтерпретації як об'єкта дослідження, і відкритість для подальших тлумачень.

Проявами античної інтертекстуальності у творах Юрія Клена є заголовки та імена, що відсилають до класичних творів; цитати без атрибуції у складі тексту; епіграфи; алюзії, ремінісценції; переказ «чужого» тексту у власному; пародіювання тощо. Зазвичай вони комбінуються в межах одного твору, витворюючи особливу авторську манеру рецепції античності. Окрім того, у своєму осмисленні прецедентних образів і мотивів Юрій Клен демонструє один із варіантів неокласичної трансформації античного тексту: переважання конкретно-національної інтерпретації над узагальнено-традиційною. Це зумовлено, з одного боку, неоромантичною домінантою його лірики, з другого, – «текстом» життя самого поета, що, на відміну від М. Зерова, М. Рильського, П. Филиповича та М. Драй-Хмари, які залишались у радянській Україні, опинився, попри всі випробування і драматизм буття в емігрантському середовищі, у незрівнянно вільнішому просторі творчої реалізації.

До античності як інтертексту Юрій Клен (тоді ще Освальд Бургардт) звертався вже на початку свого літературного шляху, опрацьовуючи міфологічні та історичні мотиви в таких сонетах російською мовою, як «Прометей», «Антоний», «Гибель Рима», «Гетера», «Эгей». Не уникав поет античної тематики та образності й пізніше. Символічно, що в першій поезії українською мовою з промовистою назвою «На переломі» античний слід більш ніж виразний: у вірші відтворено сповнену трагізму картину руйнування Риму варварськими племенами на чолі з Аларіхом. Ю. Ковалів вважає, що сюжет твору «як не парадоксально, в чомусь перегукувався з пролеткультівськими способами заперечення

культурної спадщини»<sup>278</sup>. Та, думається, більше рації мав І. Дзюба, зараховуючи «На переломі» до так званих недопрочитаних радянською цензурою творів, оскільки через наявність «трохи запізнілого відгомону своєрідних тривожно-радісних апокаліптичних мотивів, популярних переважно у частині російської поезії 1910-х – початку 1920-х років, з очікуванням “варварів”, що принесуть оновлення життя (блоківські “Скіфи” та ін.), критики сприйняли його як гімн “історичній неминучості й варваристичному світоперетворенню”»<sup>279</sup>. А проте вірш «На переломі» – своєрідна проекція античного тексту на сучасні авторові суспільні обставини. Адже образ-згусток загибелі Римської імперії, створений Юрієм Кленом, надає віршеві радше трагічної, ніж пафосної інтонації та двозначності:

*І лунали червоні веселі прокляття  
Непотрібній, гнилій і змертвілій культурі:  
«Хай той юний живе, що руйнує, будує:  
Синьоокий, розхристаний варвар!»»<sup>280</sup>.*

На перегук епох вказує втілена в постаті вождя варварів Аларіха символіка впізнаваної практики руйнування старого світу «до основания», що, сягнувши у своїх задумах світових масштабів, перетворювалася на провідну ідею радянської ідеології. Не дивно, що автор повторює анафору «Ой, так само...», натякаючи на повторення історії у трагіфарсових декораціях. Попри привабливість для тогочасного критикового ока метафори-назви «на переломі», змістовий акцент проставляють класицистичні пріоритети автора – «культура», «цивілізація», «гармонія», «античність». «Радість» ліричного героя з приводу хаосу руйнування античної цивілізації та її культурних пам'яток – це маски трикстера, що, як і неоромантик О. Влизько в «Ліриці Фауста», стверджує подібне, аби заперечити.

Вірш «На переломі», на нашу думку, належить до зразків так званого культурологічного варіанту образу світу, особливо щедро репрезентованого в ліриці неокласиків. Античність виступає

<sup>278</sup> Ковалів Ю. Прокляті роки Юрія Клена // Клен Ю. Вибране. Київ : Дніпро, 1991. С. 16.

<sup>279</sup> Дзюба І. Юрій Клен – «неокласик» чи «посткласик» // Сучасність. 2009. № 8. С. 81.

<sup>280</sup> Клен Ю. Вибране. Київ : Дніпро, 1991. С. 538.



складником модерністського уявлення про «реальність», яку структурує реальність художня, та інтегрується у тканину творів як матеріал для аналогії / зіставлення / ілюстрації / альтернативи тощо. Тож образ сучасного світу, осмислений неокласиками через античність, оприявлюється в таких варіантах, як «реалістичний» і «культурологічний».

Культурологічний варіант образу світу – це спроба досягнути зміст сучасності через ремінісценції з античних сюжетів і мотивів. Цей варіант постає в результаті свідомого поетичного екстраполювання української ситуації в античні часи й навпаки. Свого часу М. Ласло-Куцюк підкреслювала таку рису в ліриці М. Рильського, який «відходить у давно минуле, воскрешає античність, переносячи її в сучасність, накладаючи її минуле на теперішнє, і з цього синтезу намагається визначити <...> основні моменти людської історії, основне начало життя людини на землі»<sup>281</sup>, але однаковою мірою її можна адресувати і Юрієві Клену. Античність розуміється ним універсальною міфологемою, у якій співіснують факти минулого, тенденції сучасності та перспективи майбутнього. Тому тексти культурологічного варіанту – це переважно твори-перестороги, де долі історичних або міфічних постатей увиразнюють аналогії між минулим і теперішнім та застерігають від хаосу руйнації.

Одним із спільних маркерів віршів Юрія Клена культурологічного варіанта є заголовки, які відсилають до античної традиції. Це «Антоній і Клеопатра», «Цезар і Клеопатра», «Лесбія», «Січневий Діонис», «Шляхами Одиссея». Серед названих творів виокремлюємо цикл «Лесбія», вважаючи його зразком лірики з високим ступенем концентрації інтертекстуальних прийомів. Ім'я адресатки любовних послань Катулла, рядок із його вірша, взятий за епіграф («Odi et Ato» – «Ненавиджу і люблю») і потім ще раз обіграний у тексті одного з чотирьох сонетів циклу разом з ім'ям самого поета-неотерика («Ніколи, як Катулл, у ніжний спів / Я не злучу ненависті з

<sup>281</sup> Ласло-Куцюк М. Шукання форми : Нариси з української літератури ХХ століття. Бухарест : Критеріон, 1980. С. 45.

любов'ю»<sup>282</sup>) – це, власне, формальний зв'язок із прототекстом. На рівні змісту Юрій Клен не повторює, а розвиває античну традицію надання яскравого особистісного характеру любовній ліриці як «людському документові» психолого-біографічного типу.

На відміну від Катутла, у творчості якого поєднуються чуттєвість й іронія, пафос і резонерство з мотивом зруйнованого кохання, висловом презирства до тієї, що не змогла гідно відповісти на глибокі почуття, і водночас визнання поетом власної неспроможності вгамувати зростаючу пристрасть, Юрій Клен віддає перевагу драматичним інтонаціям. Його герой засвідчує останню дію любовної перипетії – розчарування й розлуку, позаяк кохання не принесло йому бажаного духовного піднесення. Невипадково в тканину тексту вплетена алюзія Гомерової «Одіссеї» – «співають звабливо страшні сирени», – а невірному коханню протиставлено незрадливий світ високої поезії («Щасливий я в моїм садку, і скільки / Ясних годин зо мною гають там / Чіткий Ерідія і мудрий Рільке»<sup>283</sup>), маркований вже не античними іменами, а прізвищами поетів Нового часу, як і ідеал шляхетних почуттів для поета ХХ століття – легендарна Беатріче.

Звернення Юрія Клена до Гомерового тексту більш ніж невинуватиме. Як джерело різноманітних рецепцій поема не раз досліджувалася в літературознавстві не в останню чергу через привабливість утілених у ній світоглядних моментів: її головний герой проходить усі етапи «відновлення належної гармонії індивіда й універсуму»<sup>284</sup>, а сюжет є художнім втіленням обряду ініціації, що передбачав складне випробування фізичної сили, розуму, моральності юнака задля ствердження себе повноцінним членом роду, а відтак у поемі відображена головна спрямованість ініціації на інтеграцію в рід. Але для Юрія Клена Гомерова поема цікава як твір універсальної проблематики, що дає можливість авторові, моделюючи текст як філософський і культурологічний, розгорнути свій твір-метафору «Шляхами Одіссея».

<sup>282</sup> Клен Ю. Вибране. Київ : Дніпро, 1991. С. 68.

<sup>283</sup> Там само. С. 69.

<sup>284</sup> Шалагінов Б. Зарубіжна література: від античності до початку ХІХ сторіччя : Історико-естетичний нарис. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2004. С. 31.

Пригодницько-мандрівна тематика, винесена в заголовок, – це обраний Юрієм Кленом спосіб «просигналізувати» читачеві про прототекст і розгорнути власну версію. До відомого переліку пригод Гомерового персонажа поет підходить диференційовано: ні циклопів, ні лестригонів, ні Сцїлли з Харібдою у вірші не згадано. Для ліричного героя окреслена перспектива лише почути спів сирен, потрапити до чаклунки Цірцеї та скуштувати чарівного напою лотофагів. Спільними для цих міфічних образів є семи «спокуса», «омана», «забуття». Їх підсилює і міфема річки Лети: *«... твої спогади хвиля розмиє, / і полине у Лету життя без турбот»*<sup>285</sup>. Таким чином, шляхи Одиссея – це метафора життя як дороги пізнання (*«Всі споваби, мандрівче, в дорозі спізнай!»*) і *«Жодним даром не нехтуй...»*). Людині відводиться активна роль, бо лише за цієї умови можна уникнути нівеляції особистості й деградації. Тому, пропонуючи сміливо йти шляхами Одиссея, автор закликає вчитись розпізнавати приховану небезпеку й робити необхідні висновки (*«ти до щогли себе накажи прив'язати, / щоб не міг тебе спів їх навік зчарувати; / але пісню, із уст їх почуту, затам»*), сприймати перепочинок прелюдією до чергової подорожі (*«Завітай до Цірцеї на день або два, / подивитися в очі блакитні чи сині, / подивись, як летять по лиці її тіні, / але слухай, як борвій про мандри співа»*), пізнаючи нові насолоди, не відмовлятися від попереднього досвіду (*«п'ючи з зlatih келихів тишу і лагідь, / збережи у душі все минуле, як скарб»*). Тут, вважаю, продемонстрована подвійна рецепція античності: на сюжетно-образному рівні трансформується Гомерова «Одіссея», на ідейному – осучаснюється гораціанська формула «золотої серединності» як високої вимогливості до якості проживання «менту», що переорієнтовує гомерівський пригодницький сюжет у філософську площину.

Рецепція образів античності допомагає Юрію Кленові окреслити й культурологічну проблематику. По-перше, через біографію міфічного Одиссея, витлумачену «керівництвом до дії» для сучасника, стверджується нерозривна єдність часів і культур

<sup>285</sup> Клен Ю. Вибране. Київ : Дніпро, 1991. С. 50.

та позачасовість класики. По-друге, навіть у «проживанні» разом із ліричним героєм ззовні наповненого подіями й людьми буття автор залишається вірним ідеї творчого анахоретства (*«Наодинці лише свою мрію милуй!»*), адресованої сучасному митцеві в ролі оптимальної форми духовної свободи. По-третє, варіації мотиву збереження пам'яті перетворюють його на лейтмотив твору, що увиразнює не лише проблему національної ідентифікації, а і взаємин «свого» і «чужого» в тексті. Принаймні, якщо подивитися на міфогероїв вірша з погляду здатності вербально творити «інший» світ, то Одиссей, слухаючи їхні версії, має пізнати не життя, а його ілюзію, тобто мистецтво (тут перегук із іронічною дефініцією О. Вайльдом літератури як «мистецтва брехні»). Проте Юрій Клен розвиваючи цю думку, екстраполює її на реальність української літератури, необхідність входження якої у світовий контекст є необхідністю і умовою збереження національної своєрідності. Тому, погоджуючись зі слухним спостереженням, що «Шляхи Одиссея» є «відповіддю» на прохання М. Зерова у «*Karnos tes patridos*»<sup>286</sup> згадувати дружбу й рідну землю, вважаємо, що зміст заключного катрена вірша не обмежується сферою особистісних взаємин, а є настановою: залучаючи скарби інших культур, піднімати *«занедбаний маєстат»* рідної:

*Пам'ятай: в'ється дим кучерявий з-над хат,  
зріє хліб, і червоні хитаються маки  
там, де рідна на тебе чекає Ітака  
і занедбаний твій маєстат*<sup>287</sup>.

Отже, у зверненні до сюжету Гомерової «Одіссеї» Клен реалізує кілька моментів: пропонує один із варіантів типового ліричного героя всієї своєї творчості – мужнього мандрівника в пошуках батьківщини; інтерпретує античний текст як джерело культурологічних та історичних аналогій і включається у світовий («великий») культурний діалог. Позаяк «Шляхами Одиссея» – відповідь М. Зерова на його «*Karnos tes patridos*» і продовження

---

<sup>286</sup> Борецький Л. Християнські мотиви та античні образи в поезії Юрія Клена // Класична спадщина і сучасне художнє мислення / Збірник наукових праць до 60-річчя М. І. Борецького. Дрогобич-Черкаси : Коло, 2001. С. 166.

<sup>287</sup> Клен Ю. Вибране. Київ : Дніпро, 1991. С. 51.

магістральної для неокласиків теми поета й поезії, то Клен бере участь і в «малому» діалозі поетів «п'ятірного грона», вивершенням якого став увесь неокласичний як окремий «текст» нашої літератури.

Схильність Юрія Клена до осучаснення та національно-історичної зумовленості античних образів ілюструє вірші «Січневий Діонис». Як відомо, саме в грудні – січні давні греки, вшановуючи бога Діониса, відзначали Малі (або Сільські) Діонисії. Але Юрій Клен не ставить за мету розповісти про обряди Давньої Греції. Його Діонис – варіант українського божества врожаю (*«іде наш рідний Діонис»*), і хоча в тексті наявні міфічні реквізити діонисійських свят (*«менади», «тирс», «із чаш прозоре ллють вино»*), вони радше утворюють метафоричний міст у минуле, щоб показати картини нестримної радості давніх греків на Діонисіях і українців під час щедрувальних походів, об'єднаних бажанням подякувати природі за її *«дари нещадно-щедрі»*<sup>288</sup>. «Менадами», супутницями січневого Діониса, стають метелиці, його *«тирс»* – *«ялинний»*, а сніг нагадує жертвоприношення з надією на добрий урожай, а отже, і життя.

На відміну від культурологічного, «реалістичний» варіант образу світу в ліриці Юрія Клена постає як проекція дійсності через долучення до сучасної тематики та вірші-спогади з характерною антитезою «теперішнє – минуле», де античний текст прочитується на рівні ідей, що визначають жанрову (елегійну чи ідилічну) специфіку творів. Так, у творі «Майже елегія» Юрій Клен, згадуючи дитинство, виходить на сьогодення України. Він розмірковує, як могли скластися долі давніх знайомих. Але «приватний» інтерес – тільки привід для авторових узагальнень: тисячі зі старшого покоління українців загинули в роки громадянської війни (*«Де дядько той? Мабуть, у дні / Революційної негоди / Життям наклав»*), а їхні діти – у роки Голодомору (*«А дядьків син / В голодний рік подавсь до міста, / Бо не молов порожній млин, / А у квашні не стало тіста»*<sup>289</sup>). Часові

<sup>288</sup> Клен Ю. Вибране. Київ : Дніпро, 1991. С.72.

<sup>289</sup> Там само. С. 90.

категорії «минуле» – «теперішнє» пов'язують не тільки персонажі-люди, а й орнітологічний образ: у сні ліричного героя *«знов гогочуть сиві гуси»*, а в сучасній Україні *«Праправнуки отих гусей, / Що плавали у верболози / І смакували вогкий глей, / Тепер марніють у колхозі»*. Цей образ виконує подвійну функцію: посилює мотив тотальної несвободи, бо ні люди, ні природа не можуть бути вільними в підрадянській Україні, і вможливорює алюзію на античну легенду про гусей, що врятували Рим. Говорячи про гусей, які *«дружним криком сторожким / Не врятували України, / Як їхні давні предки Рим»*, автор, як нам здається, проводить аналогію між Україною як «Римом», що не здійснив ще історичної місії стати вільною і сильною державою. При цьому залишається надія, що це відбудеться в майбутньому, тому й назва твору, незважаючи на драматичні інтонації, – «Майже елегія», а його фінал пронизаний вірою у відродження:

*І, може, розгойдавши гнів,  
Колись досвідчені нащадки  
Отих змишавілих дядьків  
Ще інші наведуть порядки....*

Таким чином, Юрій Клен віднаходить в елегії жанровий еквівалент втілення моделі сучасного світу, у якій поєднано трагізм реальної дійсності з історичним оптимізмом неокласиків, співзвучним з античним світоглядом.

Якщо в проаналізованих вище творах Юрій Клен виявляє типову для неокласиків тенденцію заглиблення в античний текст для створення алегорії теперішнього, а відтак традиційні сюжети та образи починали асоціюватися з соціальними, політичними й духовними реаліями часу, набували злободенного звучання і створювали підстави для дистанційно-узагальненого трактування теми сучасності та її відповідності загальнолюдському змістові, то у творах Юрія Клена-Порфірія Горотака визначається інша, радше неоромантична стратегія ігрової інтерпретації античності. При цьому можна відстежити ознаки авторового діалогу із власними текстами, але вже у «викривлений» площині «задзеркалля».

Під ім'ям «Порфірій Горотак», яким була підписана збірка 1947 року «Дияболічні параболи», разом із Юрієм Кленом творили

Леонід Мосендз і Мирон Левицький. Цю літературну містифікацію задекларує сам «поета» у вірші «Я», стверджуючи, що

*...склався з трьох істот: одна бере усе на кпини,  
а друга пестує ліризм,  
і третя олівцем і тушем страшний малює катаклізм,  
що рівновагу всю порушив...<sup>290</sup>.*

Митець в іпостасі того, хто «бере усе на кпини», продовжує залучати античність як текст, що увиразнює його іронічну й пародійну інтерпретацію. Так, якщо «Майже елегія» Юрія Клена – це пронизана драматичними інтонаціями проекція радянської України, то в «Дияболічних параболах» Порфирія Горотака таких творів кілька: «Елегія», «Елегія собі!» і «Залізобетонна елегія». Лейтмотивом «Елегії в собі!», як і в Гомеровій «Одіссеї», є блукання неприкаяного самоіронічного героя. Алюзію античного прототексту посилює згадка про батьківщину Одиссея Ітаку:

*То кличе знов Ітака  
голодного, невзутого  
безродного, забутого  
вигнанця Горотака<sup>291</sup>.*

Гра з античною «Одіссеєю» продовжується і в вірші «Не будь свинею!». Відомий епізод перебування Одиссея і його супутників на острові чарівниці Цірцеї, яка перетворювала людей на свиней, надихнув Порфирія Горотака на жартівливу розмову з вередливою коханою. Ліричний герой не хоче зводити стосунки до плотського, матеріалізованого, щоб не стати подібним до свині:

*Не сажай мене до сажу,  
Не роби мені масажу!  
Можє, справді ти і фея,  
Та не піду я у хлів,  
Щоб нажертись буряків,  
Бо не хочу, о Цірцеє,  
Буть подібним до свиней я!<sup>292</sup>*

<sup>290</sup> Клен Ю. Твори : У 4-х т. Т. 1. Нью-Йорк, 1992. С. 225.

<sup>291</sup> Клен Ю. Вибране. Київ : Дніпро, 1991. С. 214.

<sup>292</sup> Там само. С. 256.

Талант Юрія Клена-стилізатора, оприявлений у циклі «Лесбія», демонструє і Порфирій Горотак у вірші «Наслідування Горація». Вважаю, що цей твір зорієнтовує саме на переклад Горацієвої оди «До Левконої», блискуче здійснений свого часу М. Зеровим. Це, власне, переспів інтерпретації українською, з використанням і розміру, і поетичного словника. Але відтворені перекладачем драматично-філософські інтонації оди Порфирій Горотак «розхолоджує» очікуваними травестованими фінальними рядками, де Левконоя ввижається такою собі передчасно змарнілою старою дівою, яка розважає себе грою за картярським столиком.

Порівняймо: у перекладі Горація М. Зеровим: *«Минає хутко час: лови, лови хвилини! / Не вір прийдешньому, що нам назустріч лине!»*<sup>293</sup> і в Порфирія Горотака:

*Тож не питай, Левконоє, і не вивідуй Тайн,  
що безсмертні боги мороком криють.*

*О, не випитуй долю-недолю із карт,  
А розкладай в мирнім кутку пасіянси*<sup>294</sup>.

Здається, поет у такий спосіб намагається пом'якшити фаталізм, що проймає будь-кого, чиє життя – постійні блукання далеко від рідної землі. А саме цими мотивами, та ще й маркованими реаліями буття українського емігранта, який волею долі може опинитись то в Канаді, то в Австралії (*«І не питай, чи до рідних пенатів ти завтра / мирно повернеш із кодром крикливих дітей. / Може, за місяць чи два хиткий корабель / вже повезе тебе влоно канадських ланів, / або у хащі страшні австралійського бушу...»*<sup>295</sup>), збагатив Порфирій Горотак свою версію оди «До Левконої».

Отже, продовжуючи характерну для української неокласики тенденцію руйнування стереотипу сприйняття класичної спадщини як застиглої консервативної системи, Юрій Клен-Порфирій Горотак завдяки античному тексту не лише порушує

<sup>293</sup> Зеров М. Твори : У 2-х т. Т. 1 : Поезії. Переклади. Київ : Дніпро, 1990. С. 284.

<sup>294</sup> Клен Ю. Твори : У 4-х т. Т. 1. Нью-Йорк, 1992. С. 200.

<sup>295</sup> Там само. С. 199.



актуальну проблематику, збагачує свої поезію світовим контекстом, а й пропонує власні варіанти інтерпретації і трансформації античності, то вдивляючись у неї як у «дзеркало», то як у «зазеркалля».

### **РЕЦЕПТИВНИЙ ГОРИЗОНТ МІФОЛОГІЇ САТУРНА В ЛІРИЦІ МИХАЙЛЯ СЕМЕНКА**

Здавалося б, сама постановка питання «Античність у творчість Михайля Семенка» певною мірою парадоксальна. Адже ім'я лідера «Аспанфуту» асоціюється насамперед з авангардними явищами в українській поезії, у яких виявляється інше, відмінне від модерністського, критичне ставлення до художньої традиції взагалі й до античної спадщини зокрема. Воно укорінене в світоглядно-естетичну опозицію між модернізмом і авангардизмом, де домінантами першого, як слушно наголошує А. Біла, є поміркованість, інфантилізм, індивідуалізм. Тоді як складники «оптимістичного апокаліпсису» авангарду – богоборництво, скандальність, груповізм – це «надбудови» його естетичного підґрунтя, а саме: розгляду життя, а не літератури (як вважали модерністи) в ролі суцільного мистецького проекту, аналітизму на противагу модерністському синтетизму, тяжіння до позаестетичності, що уможливило деструкцію; фетишизації новизни внаслідок опозиції до минулого, у тому числі й до традиції<sup>296</sup>. Натомість В. Моренець трактує авангардизм «не лише як опозиційне протистояння модернізму, а швидше як його «задзеркалля», де відбувається все навпаки. Водночас жоден із компонентів бінарної опозиції не заперечує іншого, вони часто взаємодоповнюють один одного у ситуації відмінного розуміння історико-літературної дійсності»<sup>297</sup>.

---

<sup>296</sup> Біла А. В. Український літературний авангард : пошуки, стильові напрямки. Київ : Смолоскип, 2006. С. 7.

<sup>297</sup> Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX ст. : Україна і Польща. Київ : Основи, 2002. С. 52.

Поділяючи думку щодо авангарду як наступної фази розвитку модернізму<sup>298</sup>, вважаю, що її слушність підтверджує і Семенкова інтерпретація античності як тексту. Експліцитна «присутність» античності в ліриці М. Семенка більш ніж скромна: вірші «До Музи» і «Сфінкс» з традиційною інтерпретацією міфем, імена яких винесені в титули творів, «Підземна річенька» з алюзією міфічного Стіксу, образи Сцілли і Харибди у вірші «Крила смілі...», вакханалії – в «Інтерференції», Пана – у вірші «Тайфун». Ліричного героя прометеївського типу М. Семенко відтворив у вірші «Я», полемізував з античними філософами у «Спіралі аналогій» та «Поемі майбутнього»: *«збіглися в неминучій точці natura naturata й natura naturans»*<sup>299</sup>. А у вірші «Витиск» зі збірки «П'єро кохає» автогерой з сумом констатував, що «доля закинула / Мене не в красний Рим» (рік написання 1916, тож «красний» Рим ще без ідеологічної барви, а за фольклорною традицією – «чудовий»). Є у його доробку цикл «Селянські сатурналиї»; натрапляємо і на античний топонім Атлантида в однойменному вірші. Ось, власне, й усе з оприявленого поетом.

Проте, не ущільнена античними образами й мотивами лірика М. Семенка, на наш погляд, все ж резонує глибинним зв'язком із традицією, зв'язком, пропущеним через своєрідну рецепцію античності авангардним художнім мисленням. Специфіку критичної авангардної рецепції античності зумовлюють світовий і національний контексти, посутньо скореговані духовними пошуками доби. Під світовим розуміємо прецедентність ситуації «скинення з престолу», характерної для художнього мислення вже з кінця XIX ст. і продемонстрованої італійськими футуристами, бунтом «гілейців» проти класиків і академіків, спробами Т. С. Еліота переписати історію англійської літератури, закликами Б. Шоу в «Квінтесенції ібсенізму» повалити, як колись Бастилію, Шекспіра et cetera. З цього ж розряду жестів іконоборчої пози молодшої генерації, що в своєму максималізмі відкидає здобутки генерації старшої, і «Я палю свій “Кобзар”» М. Семенка. Під

<sup>298</sup> Див. : Наливайко Д. С. Про співвідношення понять «модерн», «модернізм», «авангардизм» // Слово і час. 1997. №11 – 12. С. 44 – 48.

<sup>299</sup> Семенко М. Поезії. Київ : Рад. письменник, 1985. С. 170.

національним контекстом розуміємо специфіку етимології та формування українського авангарду, витoki якого – у спільній і для романтиків немітетичності, концептуальній націленості в майбутнє, суб'єктивізм, переважанні художнього процесу над результатом, інтуїтивізм, маніфестативності. А відтак гасла типу «Палю свій “Кобзар”» співзвучні романтичному комплексові «неконвенційної особистості» та руйнівника нормативної естетики. Критична рецепція античності пов'язана також із деміфологізацією авангардистами творчості попередників як свідчення ознаки, за Я. Поліщуком, переходу модерну в ранг усталеної естетичної системи<sup>300</sup> та з особливим ставленням до бароко як мистецтва, що тяжіє до змін, які руйнують традицію і витворюють нову. Тому античність для авангардистів – це переважно або джерело протестних сюжетів і амбівалентних персонажів, або об'єкт пародій і травестій.

Проте в час, коли естетична свідомість українського митця «об'єктивно формувалася та проявлялася в одній площині з ідеологією, політикою, національною свідомістю»<sup>301</sup>, авангардисти відкрито задекларували бунт проти «хатынства»/«хуторянства», маючи спільну мету – привести українську літературу до «європейської норми» (Д. Наливайко). Хай і різними шляхами й способами: у неокласиків через добре забуте старе, а в авангардистів – у пізнане лише обраними альтернативне. Тож у полемічних й спатажних формулах М. Семенка є й здорове зерно інтелектуальної провокації, мета якої – унеможливити застій у будь-якій сфері. А відтак озвучення «негативного» ставлення до класичної спадщини (у М. Семенка – *«обезп'єдесталені музи»*) вважаю однією з форм декларації нового типу духовної свободи, відмови від канонів й усього, що, на думку «новоприбулих», гальмує рух уперед. Таким чином, поєднавши тенденції світового й національного контекстів, авангардисти перетворили свій

<sup>300</sup> Див. : Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського Модернізму. Івано-Франківськ : Лілея НВ, 2002. 392 с.

<sup>301</sup> Мовчан Р. Український модернізм 1920-х : портрети в історичному інтер'єр. Київ : Стилос, 2008. С. 11.

критицизм щодо класичної спадщини в елемент світовідчуття, закономірного в епоху, що «міфологічно» осмислює світ.

Як слушно зазначав М. Еліаде, деструкція художньої мови, здійснена кубізмом, дадаїзмом та іншими «ізмами», є ніщо інше, як «возведення, редукція «художнього всесвіту» до первісного стану *material prima* (первісної матерії), бажання звести всю історію мистецтва до *tabula rasa*, занурити в повний хаос, за чим повинно обов'язково настати створення нового Всесвіту»<sup>302</sup>. Авангардистська стратегія «міфічно» осмислити світ реалізується, на нашу думку, у настійливому конструюванні через деструкцію образу світу як гри, дійства, де поети обирають для себе маску Трикстера, утверджену через мотив двійництва, літературні містифікації, пародії і травестії. Саме міфологію Сатурна та більшою мірою – традицію її художнього побутування у світовій літературі вважаю за одну зі своєрідних ідейних і сюжетних матриць лірики М. Семенка. З'ясування ролі міфу про Сатурна як змісто- і структуротвірного елементу його лірики – мета цього дослідження. Його актуальність зумовлена потребою подальшого аналізу різних моделей (окрім символістської, неокласичної і неоромантичної) інтерпретації античного тексту в українській поезії доби зрілого модернізму.

Серед членів «універсальної космічної громади» (О. Лосєв) римське божество Сатурн посідає особливе місце й має сповнену цікавих перетворень «біографію»: спочатку бог хліборобства і засівів, після ототожнення з Кроносом «перебрав» на себе і його характеристику «всепоглинаючого часу», а пізніше інтерпретувався як бог золотого віку<sup>303</sup>. Із міфологією Сатурна пов'язані й присвячені йому сатурналії, у які вкорінена європейська традиція карнавальних дійств. Сатурналії гучно відзначали упродовж кількох грудневих днів і тлумачили як спогад про часи достатку, свободи і рівності, символічним втіленням яких був короткотривалий – на час свята – обмін соціальними ролями. Відтак у літературних інтерпретаціях міфема

---

<sup>302</sup> Еліаде М. Мифы современного мира // Элиаде М. Мифы. Сноведение. Мистерии. Київ : Ваклер, 1996. С. 29.

<sup>303</sup> Мифы народов мира: В 2-х т. Т. 2. Москва : Сов. энциклопедия, 1988. С. 417.

Сатурна набувала різних конотацій. Позитивну – як один із перших царів Лаціуму, що навчив своїх підданих землеробству, виноградарству й цивілізованому життю (звідси й топонім Італії *Saturnia tellus*) і уособлення давноминулих щасливих часів. Таке тлумачення було поширене вже в античній літературі. Негативна конотація – Сатурн-час, який знищує ним же народжене, закріпилась пізніше внаслідок осмислення історичних катаклізмів, засвідчивши таким чином перехід міфологеми в ідеологеми. Отож, який би з варіантів не обирали митці різних епох, міф про Сатурна стає своєрідним інтертекстом для художнього вираження авторської моделі часу, уявлень про «минуле», «теперішнє» і «майбутнє».

Так, римські поети доби Августа інтерпретують міф про Сатурна як історію про «золотий вік», гармонійний і щасливий. У «Метаморфозах» Овідія минуле – це і «цілорічна Сатурнова весна», і пора, коли «Без зброї, без війська / Мирні народи жили в непорушнім і любім дозвіллі»<sup>304</sup>. Натомість у Вергілія – це минуле, що повертається. У славнозвісній 4-ій еклозі, що, як відомо, мала в Середньовіччі містичне тлумачення тексту-пророцтва народження Христа, поет веде мову про відродження «царства Сатурна» як настання суцільної гармонії і благополуччя: Низка щасливих віків на землі починається знову. Знову повертається Діва, повертається царство Сатурна<sup>305</sup>. Так авторитет античних поетів, які насамперед віддавали данину ідеології Октавіана Августа як творця новітнього «золотого віку», формується традиція, за якою міфологема «вік Сатурна» активно застосовуватиметься у філософських і художніх роздумах над часом й історією, зокрема в традиції утопічного мислення.

Європейська утопія, зазначає Б. Шалагінов, «виникла як напівфілософський, напівхудожній жанр, позашлюбне дитя політології»<sup>306</sup>. На відміну від ренесансної асоціації з

<sup>304</sup> Овідій. *Метаморфози* // Зеров М. Твори: в 2-х т. Київ: Дніпро, 1990. Т. 1: Поезії та переклади. С. 322

<sup>305</sup> Вергілій. *Буколіки. Четверта еклога* // Зеров М. Твори: в 2-х т. Т. 1: Поезії та переклади. Київ: Дніпро, 1990. С. 199.

<sup>306</sup> Шалагінов Б. «Смерть Емпедокла» Ф. Гельдерліна і проблема «німецької утопії» // Біблія і культура. Чернівці: Рута, 2005. Вип. 7. С. 256.

«майбутнім», образ «золотого віку», закріпився (особливо в романтиків) за концептом «минуле», яке протиставляється сучасності як «віку залізного». А в творах німецьких романтиків, зокрема в Новаліса («Християнство, або Європа»), Ф. Шиллера («Боги Греції»), Ф. Гельдерлін («Смерть Емпедокла»), де «повернення в майбутнє» художньо оприявнювалося через античний текст, пропонуються варіанти естетико-пантеїстичних соціальних утопій із проблемним комплексом «призначення роду людського», «земне життя і безсмертя» тощо.

У романтичній художній свідомості не без впливу страшних уроків Французької революції як «невиправданої спроби втілення в життя окремих утопічних планів»<sup>307</sup> відбувається розщеплення міфічного мотиву про вік Сатурна як золотого на ідейно різні, де «золотий вік» – утрачена гармонія минулого, а вік Сатурна – час трагічного протистояння поколінь у ході соціальних катаклізмів. У вислові «Революція – це Сатурн, вона пожирає своїх дітей», який приписують одному з лідерів і водночас жертв Якобінської диктатури Жоржу Дантону, актуалізована сема Сатурна, «прирошена» після його ототожнення з Кроносом, який, за міфічними уявленнями, боячись втратити владу, свого часу відвойовану в титанів, пожирав власних дітей у страху перед повторенням знайомого сценарію. Отже, осмислення міфу про Сатурна через призму суспільно-політичного досвіду «хитнуло» маятник семантичного наповнення в протилежний «золотому віку» напрямом.

Ця тенденція спостерігається і в літературі раннього модернізму, набуваючи варіантів прочитань, співзвучних із настроями епохи й індивідуально-авторськими стильовими домінантами. Цікавою в цьому аспекті є перша збірка П. Верлена «Сатурнічні поезії». З одного боку, у картинах розкішної природи відчитується традиція зображення тла сатурналій, з другого, – П. Верлен переадресовує мотив завершення збору урожаю на екзистенційно-філософський мотив завершальності людського життя. Осінній пейзаж («Осіння пісня», «Сонце на спаді»,

---

<sup>307</sup> Шалагинов Б. «Смерть Эмпедокла» Ф. Гельдерлина и проблема «немецкой утопии» // Біблія і культура. Чернівці : Рута, 2005. Вип. 7. С. 257.

«Nevermore») як один із найхарактерніших для авторового стилю примножує меланхолійність, здатність передавати таємні порухи душі. Мінорність збірки посилює її присвята тим, хто народився «під знаком Сатурна», усім, «хто нещасливий на землі, кого тривожить бентежна уява, хто приречений на землі, а можливо, і на віковічні страждання». Такими, на думку П. Верлена, є насамперед митці, адже йдеться не так про дату народження, як про само- і світовідчуття, притаманне поколінню кінця віку і власне самому автору. Тож намагання вдягти маску розважливого мудреця і водночас максимально відверто виявити внутрішній світ ліричного героя «народженого під знаком Сатурна» – це, можливо, данина карнавальній традиції сатурналій. А доба Сатурна в цьому контексті інтерпретується часом, в якому гостро відчувається втрата впевненості й спроможності змінити щось на краще. Таким чином, «час Сатурна» переміщується в теперішнє і тяжіє над світом неунікним фатумом.

У доробку М. Семенка також є цикл, назва якого відсилає до міфології Сатурна й водночас до верленівської традиції – «Селянські сатурналії». Зауважимо, що в ранніх творах українського поета, зокрема в збірці «Prelude» (1913), мотиви лірики П. Верлена відлунюють досить виразно своєрідною лектурою молодого митця, як, власне, і в циклі «Крапки і плями» (1915), більшість віршів якого написані в імпресіоністичній манері.

Цикл П. Верлена 1918 року «Селянські сатурналії» так само вирізняється на тлі тогочасних Семенкових футуристично насажених віршів з виразною урбаністичною тематикою своїм тяжінням до традиції суб'єктивно-сповідальної поезії з ліричним автогероєм. Самоозначення ліричного героя-поета звучить уже в першому вірші, яким відкривається цикл, разом із традиційним зверненням до Музи, хай навіть і названою «Неіснуючою Сестрою»:

*Скільки, скільки пожовклих зшитків,  
Скільки пожовклих мрій!  
Дорогі, рівенькі рядочки –  
Серця мого відбитки,*

*Юнацькі благословення Неіснуючій Сестрі*<sup>308</sup>.

А далі здійснюється подорож шляхами пам'яті, навіяна перебуванням у рідних авторів Кибинцях. Все навкруги дихає патріархальним спокоєм, у простих речах вгадуються «сумні, далекі і рідно-незнані / Душі померлі»<sup>309</sup> (вірші «Старий годинник»). День бабусиних іменин зроджує спогади про часи, коли була «повна хата розмов і гомону / у теплім тремтінні»<sup>310</sup>, а антиномія «минуле – теперішнє» вирішується у традиційній для романтизму оцінці-заклику: «Боже, всьому минулому – подай твої святі милості!».

Обравши, на відміну від П. Верлена, зимові декорації («Сніг у саду», «Три шибки», «Біла курява») і поряд з підвищеною увагою до внутрішніх порухів душі відтворення предметно-речового світу через промовисті деталі сільського побуту, М. Семенко розгортає картину українських сатурналій – зимових днів, коли приспані снігами і різдвяними святами села дрімотно спочивають. Настрій ліричного героя вигойдується від самотності й страху («Пусто і тоскно ніччю в селі. / Я тут чужий і настроєний ворожо»<sup>311</sup> (вірш «Сніг у саду»), до втіхи від нехитрих домашніх клопотів («Батько рубає верболіз / Я стягаю до тину»), від чого навіть «Смуток замерз / В кутку»<sup>312</sup> (вірш «Праця»), і до тривожно-радісного очікування нового («Не віриться, що село завмерло. / Весело ждати зміни» (вірш «Дурненький зайчик»). Та все ж домінує мотив туги за рухом, за розмаїттям життя, яке б розворушило «вічність розмірених плисків» (вірш «Тіні»), аж до парадоксального бажання «Я заздрю маленькому хлопчикові, / Що вмирає у хорих муках»<sup>313</sup> (вірш «Умирає хлопчик»), бо це – зміни. Можливо, тому в поезіях циклу так часто виринає образ місяця – символу метаморфоз (важливо, що і Сатурн, на думку астрономів, також є найпримхливішою і найнепередбачуванішою серед

---

<sup>308</sup> Семенко М. Поезії. Київ : Рад. письменник, 1985. С. 120.

<sup>309</sup> Там само. С. 120.

<sup>310</sup> Там само. С. 121.

<sup>311</sup> Там само. С. 122.

<sup>312</sup> Там само. С. 124.

<sup>313</sup> Там само. С. 126.



планет)Спільним мотивом віршів «Село без місяця, «Сніг у саду», «Золоторіг», «Рухи слів» є авторове «Я не люблю села без місяця» і «Місяця жду» як своєрідно висловлене бажання динамічного, наповненого змін, насправді сатурнічного буття.

Готовність «одягнути маску» – характерна особливість ліричного героя М. Семенка Це і карнавальні маска П'єро і Арлекіно (зб. «П'єро кохає», «П'єро мертвопетлює»), Дон Кіхота («На Росінанте» з циклу «Селянські сатурналії»). Використання авангардистами ігрових стратегій – це не тільки один зі способів самоідентифікації та розширення свого простору за рахунок гри в маски в межах прихованого світу людини, а й художнє втілення «геть-ізму» щодо класичної спадщини (щоправда, тут можна згадати зауваження О. Фрейденберг про те, що пародіюється тільки те, що живе і святе). Та якщо в ранній ліриці – це іронічний прийом автора, який намагається прокласти дистанцію між сентиментальним ліричним героєм і футуристом-Семенком, то у творах панфутуристського періоду під маскою руйнівника постає герой аполлінерівського типу, який у руйнації вбачає шлях оновлення, а пізніше, у ліриці 1930-х років, – він вчорашній збурювач спокою, розчарований насамперед у собі за обраний компроміс.

У своїй рецепції міфу про Сатурна М. Семенко пройшов від опрацювання теми сатурналії, українізуючи, так би мовити, її і водночас створюючи нову версію образу патріархального минулого – милого і дорогого, як дитячий спогад, але наївно-пасивного для нових часів, до характеристики сучасності в координатах «віку Сатурна» й озвучення профетичних мотивів. Між цими інтерпретаційними полюсами непоодинокі вживання образу Сатурна в його астрономічному аспекті.

Показовою з цього погляду є книга «Дев'ять поем» (1918)що стала, на думку критиків, знаком утвердження М. Семенка-футуриста. Злободенна тематика, нерідко надмірний (чи краще показовий) оптимістичний пафос, а відтак надуживання ультрареволюційною риторикою, публіцистичністю сусідають у творах збірки «Дев'ять поем» з тонким ліризмом та образами, які виростають до рівня символів.

Так, у тексті поеми-роману «Прерія зор» двічі повторюється рядок «І Сатурн за вікном в огні»<sup>314</sup>, що підсилює відчуття драматичної межі, до якої підійшла лірична героїня й справджує передчуття її особистої катастрофи. Так само і в «Першій подорожі моїй кругом світу» образ «дуги Сатурна», за якою «потягне назад / далека крапка / незримим вогнем» асоціюється з перешкодами на шляху до мрії, які мусить здолати молода генерація (символічно – ліричний герой і «безбородий матрос»). А в рефутпоемі (за авторською жанровою дефініцією) «Тов. Сонце», М. Семенко, обігравши уявлення, що народженні під знаком Сатурна наділені важким характером і схильністю до меланхолії, виходить на узагальнення «пасивні», «песимісти» і аж до ідеологічно маркованого «кому не по дорозі з нами в світле майбутнє»:

*І скільки вас блідих і ніжних що довіряють Сатурну –  
хто сполучив з душею сатурновий знак –  
околені – розгублені без мети –  
відбилися без шляху – піддалися гіпнозній силі –  
стомились, обезуміли без майбутнього*<sup>315</sup>.

Вивершує авторове звернення до міфології Сатурна образ «дітей Сатурна» у зверненні до сучасників. У цьому знову можна прочитати тяжіння М. Семенка до гри і один із популярних у літератури 1920-1930-х років мотив двійництва. З одного боку,



Ф. Гойя.  
Сатурн, який пожирає свого сина

виходячи, з так би мовити астрологічної версії, діти Сатурна – певна категорія людей, що не маючи особливого соціального статусу, переконані у своєму унікальному походженні й у невпинній увазі небес до їхньої долі. Проектуючи це на ідеологічні запити часу, діти Сатурна – це молоде покоління будівничих

<sup>314</sup> Семенко М. Поезії. Київ : Рад. письменник, 1985. С. 229.

<sup>315</sup> Там само. С. 182.

радянського суспільства. Вужче, за верленівським тлумаченням, – генерація поетів. Та з другого боку, так завдяки міфологічному плану увиразнювалась ідея часу, що пожирає власних дітей. Хоча майбутнє все ще залишалось бажаним ідеальним: «*душу нестять образи Атлантіди*» (вірш «Атлантіда»). В останньому вбачаємо присутню трансформацію мотиву «золотого віку». В українській ліриці 1920-1930-х років склалось дві тенденції інтерпретації цього мотиву: наповнення новим, політичним і технократичним, змістом, що перегукуватиметься з ідеологією «світлого майбутнього» в тоталітарному міфі, та заміщення мотиву «золотого віку» парадоксально інтерпретованим «залізним віком», що, на відміну від усталеної семантики, прочитується символом сучасної машинізованої цивілізації або невідворотної боротьби в країні, яка пережила громадянську війну й живе в постійному очікуванні нової та ще й світових масштабів.

Образ М. Семенка наділений драматичними інтонаціями, нерідко співзвучними з фаталістичними мотивами та з пророкуванням трагічного майбутнього «дітям» революції. С. Жадан, досліджуючи філософсько-естетичні погляди М. Семенка, наголошував, що в поета-футуриста «розуміння свого часу, своїх сучасників, як «плацдарму і матеріалу» для формування нового суспільства відбувалось саме в душі революційної романтики, романтики вітаїзму, *прагнення самопожертви* (курсив наш. – О. Г.) на користь майбутнього»<sup>316</sup>. Тож поява такого образу цілком вмотивована в поступі футуриста.

Підсумовуючи (і водночас усвідомлюючи відкритість цієї теми для подальших досліджень), зауважуємо:

- у ліриці М. Семенка немає виразних міфоцентричних творів, але вся його поезія, за великим рахунком, – це своєрідний міфоцентричний текст;
- текст, організований за міфологічними принципами, у якому твориться новий міф про час Сатурна, у якому митець-

<sup>316</sup> Жадан С. Філософсько-естетичні погляди Михайля Семенка : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Харків, 2000. С. 14.

сучасник здійснює акт героїзму – титанічно відстоює свою унікальність, право на бунт, на перетворення світу в нову якість;

- міф про Сатурна, розчинившись у Семенковій ліриці в змісто- і структуротвірних елементах, перетворився і в біографічно насичений мотив («минуле»), і в оцінний щодо свого часу («теперішнє») і драматично профетичний («майбутнє»);

- поет демонструє і експліцитне, на рівні алюзій і образів-символів, функціонування образу Сатурна, й імпліцитне – як елемент світоглядний.

### **АВТОРСЬКІ АКЦЕНТИ СУЧАСНОГО ПРОЧИТАННЯ АНТИЧНОЇ ТОПІКИ**

Українська античність як національний варіант науково-критичної, перекладацької і художньої рецепції та трансформації греко-римської спадщини має тривалу історію, на кожному етапі якої означились певні тенденції, пріоритетні способи і форми запозичення та «вживлення» античності в українській ґрунт. У ХХ ст. розпочався новітній період української античності, що, своєю чергою, засвідчив тяглість традиції, закладеної в ранньому модернізмі, і він, вважаю, триває й досі.

У цій студії продовжуємо дослідження специфіки побутування античного тексту в українському поетичному просторі<sup>317</sup>, зокрема моделей, сформованих у 1920-1930-х роках, як-от: неокласична, неоромантична і символістська як результат т. зв. позитивної рецепції, авангардистсько-футуристична модель – критичної, соцреалістична – негативної. Надалі, після розстріляного Відродження, модерністська тенденція (щоправда, з різною інтенсивністю, діапазоном реципіюваних образів тощо) тривала, по-перше, через потребу «завершити» естетичну програму насильницьки перерваного етапу високого модернізму;

---

<sup>317</sup> Див. : Гальчук О. «Не минає міт!...»: античний текст у поетичному просторі українського модернізму 1920-1930-х років. Чернівці : Книга-XXI, 2013. 551 с.

по-друге, через тяжіння до культурного діалогу як іманентної властивості національної традиції загалом.

Об'єктами цього дослідження є твори з поетичних книг Володимира Базилевського кінця 1990-х – початку ХХІ ст. «Вертеп» (1992), «Вокзальна площа» (1994), «Віварій» (2004), «Кінець навігації» (2004), «Тумани Ітаки» (1997 – 2001), «Читання попелу» (2001 – 2002) та вірші Маріанни Кіяновської зі збірок «Міфотворення» (2000) і «373» (2014). Вибір зумовлений можливістю зіставити два варіанти прочитання античного тексту поетами різних генерацій та визначити роль античності в доробку кожного з них за умови приналежності їхньої поезії до типу філософської лірики з виразною культурологічною парадигмою, де включення у тканину твору інонаціонального досвіду й античного зокрема – і стилістичний прийом, і свідома авторська стратегія на інтеграцію українського тексту у світовий художній контекст. У своєму дослідженні виходимо з таких положень:

- греко-римський текст як варіант інтертексту світової літератури зберігає свій потенціал і привабливість для творців сучасного поетичного простору і, незалежно від стильових доміант у творчості реципієнта, виконує художньо-естетичну, структурно-семантичну і світоглядну функції;

- спільною тенденцією в рецепції античності Базилевським і Маріанною Кіяновською є стратифікація різних її рівнів – жанрового, сюжетно-фабульного, мотивного, асоціативно-ремінісцентного, образного – для перетворення «свого» тексту на позначений інтертекстуальністю, тобто потенційний інтертекст, змістові, ідейні, композиційні, жанрово-стильові, інтонаційні особливості якого увиразнені завдяки «чужому» (античному);

- особливість індивідуально-авторської рецепції Базилевського полягає в синтезі елементів, характерних для неокласичної і неоромантичної (з експресіоністичним акцентом) інтерпретаційних моделей;

- специфіка рецепційної стратегії Маріанни Кіяновської – в інтерпретації античного тексту як матеріалу для комбінування з іншою, насамперед біблійною, міфосистемою та задля власної

міфотворчості, типологічно подібної до фемінного варіанта символістської моделі інтерпретації античності.

Продуктивність аналізу поезії Базилевського і Маріанни Кіяновської увиразнюють такі оприявлені через античний текст комплекси мотивів, як космологічний, екзистенційний та естетичний (естетикологічний).

Серед сучасних поетів Базилевський чи не найчастіше звертається до потенціалу античності, який матеріалізується у його ліриці на рівні назв збірок, циклів і заголовків віршів («Тумани Ітаки», «Труди і дні», «Ніоба», «В пахучому Коринфі, де Медея...», «Лотофаги», «Скринька Пандори», «Марціал», «Ріка Геракліта» та ін.); міжтекстовими посередниками є й античні цитати (цикл «Aeternum vale!», де назва – рядок з Овідія «Прощай навіки!»), що посилюють філософічність і вступають у діалог із текстом, розширюючи семантичне поле, особливо, коли водночас обігрується античний мотив чи ремінісценція (як у циклі «Варіації на теми міфів Еллади»: «Тантал», «Орфей», «Нить Аріадни»); архітекстуальність поєднується з украленням образів-символів (*Орфей, Сізіф, Атлантида, Геракл*), крилатих висловів на кшталт *ахіллесової п'яти* (у поета – *«тандж Ахіллеса»*), *авгієвих стаєнь* та ін. Античний інтертекст представлений і «текстом у тексті» (цикл «Листування Гая Валерія Катулла Веронського» та ін.).

Античність як метафорична метамова найбільш актуальна для творів Базилевського екзистенційної проблематики. Тоді як з усього розмаїтого комплексу космологічних мотивів поет зазвичай розробляє есхатологічні міфологеми, символічно відтворюючи процес знищення світової гармонії. Це так звана деградаційна цивілізаційна модель, що, на відміну від прогресуючої як руху від залізного віку до золотого, зображує ідеальне в далекому минулому (у Базилевського це міфологема *Атлантиди*), а сучасне, навіть таке, що постало на руїнах доби Сатурна, залишається залізним віком. Особливість космології Базилевського – в акценті не на природньому космосі, а суспільному, який протиставляється природному за принципом «гармонійне – дисгармонійне». Так, у творі «Впишуся я в твої реєстри...» античні декорації відтворюють ідилічну картину

рідної природи: «Впишуся я в твої реєстри, гай / в беріз твоїх античну колонаду <...> шумітиму на всю твою Елладу»<sup>318</sup>. А розробляючи мотив туги за минулим, поет порівнює патріархальне село з Атлантидою («Гуркоче млин, і мелеться мука. / Але пішов під воду материк, / мов Атлантида – не порятувати»<sup>319</sup>) і в такий спосіб транслює за допомогою античного топосу як синоніма ідеальної держави думку про втрачений світ-рай. Тоді як недавнє тоталітарне минуле сталінських часів Базилевський не раз називає часом Сатурна: «Ні, милий, минуле – не урна! / Тиран в ненаситі смертей – / Хіба не подоба Сатурна, / який пожирає дітей?»<sup>320</sup>. Знаково, що в ліриці високого модернізму на парафрастичний вислів сучасної епохи як доби Сатурна натрапляємо в ліриці футуриста М. Семенка та неоромантика Є. Плужника. Останній в особливій пошані в Базилевського: у циклі-поемі «Тінь Мазепи», ведучи мову про Україну після поразки гетьмана, він цитує його: «Припасайте, припасайте бром!»<sup>321</sup>, а у вірші з промовистою назвою «Кров безневинна» розстріляний поет є символом усіх жертв сталінської диктатури: «кров Плужника в льодах доби горить»<sup>322</sup>. Символічний діалог із репресованим поетом особливо виразний на рівні екзистенційного мотивного комплексу.

Традиційними для нього, на нашу думку, є мотиви Фатуму, едіпівські мотиви пізнання, вибору, Ероса й Танатоса, типологія культурного героя (прометеїзм, антеїзм, одіссея та ін.) та антигероя (трикстер та ін.). Власне ті, що є матрицею для роздумів про Людину, сенс буття, закони людського співіснування тощо. Як свого часу і Є. Плужник, «у якого пропорція античного змістилася більше в бік сугестивного, не оприявнившись експліцитно в текстах, але “спрацювавши” в кінічному, діогенівському модусі його життя. Життя митця, який у добу новітнього Нерона знаходить опертя в тезі стоїка Сенеки “Людина –

<sup>318</sup> Базилевський В. Вертеп : Вибрані твори. Київ : Криниця, 2004. С. 333.

<sup>319</sup> Там само. С. 298.

<sup>320</sup> Там само. С. 259.

<sup>321</sup> Там само. С. 447.

<sup>322</sup> Там само. С. 251.

джерело всього в собі»<sup>323</sup>, Базилевський є виразником стоїчної філософії. Символічно, що одна з рецензій О. Клименка на його збірку має назву «Стоїчний опір часові та матерії»<sup>324</sup>.

Ліричний герой Базилевського в роздумах про сенс буття не раз звертається до тієї ж метафори, що і А. Камю, – до міфічного Сізіфа. Так, у вірші «Екзистенція» існування мислячої людини він означає як шлях Сізіфа:

*І слухаючи вічну німоту,  
ридав і прагнув скинути вериги.  
й знов брили запитань котив під гору,  
мов камінь свій Сізіф: куди, Чому?  
Коли? Навіщо? Звідки це? Для чого?»<sup>325</sup>.*

З аналогічним значенням цей вислів і в поезії «2000»: «Сізіфоваго воза перти вгору / серед руїн загального розору»<sup>326</sup>. Трагічне світо- і самовідчуття, дезорієнтація в сучасному світі увиразнені і міфомотивом про Мінотавра. Життя в розумінні поета – жахливий лабіринт Міноса, у якому герой відчуває себе приреченим на смерть афінянином: «І ковзають пальці по стінах / слизьких тупиків». Образи ночі й обірваної нитки Аріадни («Урвалася нить Аріадни, / нас ніч перейма. / Наосліп тече безпорадна / в мішки Мінотавра юрма»<sup>327</sup>) перетворюють текст на характеристику антигуманного суспільства. Екзистенцію ліричного героя підсилює і самоідентифікація з гладіатором у вірші «Я старий гладіатор», де поет протистоїть і сучасному імператорові з сенатом, і плебсу.

У філософській ліриці – домінантній у доробку Базилевського – античний текст оприявлюється і на рівні ідейного перегуку, і на рівні залучення імен античних філософів, діалог із якими – це розмова про життя і смерть, про сучасний світ і людину. У циклі «Записи-1» сформульоване гасло усієї поезії

<sup>323</sup> Гальчук О. «Не минає міт!...»: античний текст у поетичному просторі українського модернізму 1920-1930-х років. Чернівці : Книга-XXI, 2013. С. 347.

<sup>324</sup> Див. Клименко О. Стоїчний опір часу та матерії URL : <http://litgazeta.com.ua/articles/stoyichnyj-opir-chasovi-ta-materiyi/>

<sup>325</sup> Базилевський В. Вертеп : Вибрані твори. Київ : Криниця, 2004. С. 394.

<sup>326</sup> Там само. С. 482.

<sup>327</sup> Там само. С. 292.



Базилевського щодо античної спадщини як художньої форми рятівного ескапізму в часи випробовувань: *«У вертепну епоху / читай Епікура»*<sup>328</sup>. Так, роздумуючи про умовну межу життя і смерті, автор поєднує ім'я Епікура з символом національної трагедії – Чорнобильської катастрофи: *«Ох, не знав Епікур: розіграє нечистий чорнобильську карту»*. Ім'я Анаксимандра і його вчення стає авторським аргументом у полеміці з теорією еволюції Дарвіна (*«Вірю Анаксимандрові, мілетському грекові: людина походить від риби»*) (*«До питання еволюції»*). Апелюючи до Платона, поет розмірковує над фатумом: *«Гримаси корч на півлиця: / ти тільки іграшка творця, / мав рацію Платон»*<sup>329</sup> (*«Кап-кап...»*). Не раз зринає ім'я Діогена, звертаючись до якого (*«Гей, Діогене, де ж твоя бочка?»*)<sup>330</sup> або *«Розсохлася бочка твоя, Діогене, / ліхтар твій погас, і тебе вже нема / <...> І каже сучасник: Шукаю людину!»*<sup>331</sup>), Базилевський закликає шукати людське в людині.

На відміну від космологічного, екзистенційний комплекс зазнає впливу соціального досвіду епохи-реципієнта. Його зв'язок із космологічним не лише не втрачається, а й доповнюється завдяки своєрідному збагаченню мотивів новими значеннями. Так, у збірці *«Вертеп»* (1992), пройнятій антитоталітарним пафосом, антична топіка сприяє проведенню історичних паралелей. Поряд із біблійними, фольклорними та реально-історичними образами (*«влада гевала»*, *«рябий ідол»*, *«Йосип Кривавий»*, *«грядущий Святополк»*, *«безумний косар»*, *«Савонарола»*, *«кат-поводир»*, *«коронний кат»*), Базилевський використовує і античні, наприклад, ім'я сумнозвісного Нерона: *«нема виправдання тобі й оборони, / диявола виплід, новітній Нероне»*<sup>332</sup>. Наділений, як і неокласики, «комплексом Кассандри» (за Ю. Шерехом), Базилевський говорить і про початок ХХІ століття, що *«дивиться з-під лоба немов Нерон, що завтра спалить Рим»*<sup>333</sup>. В іншій поезії,

<sup>328</sup> Базилевський В. Вертеп : Вибрані твори. Київ : Криниця, 2004. С. 271.

<sup>329</sup> Там само. С. 404.

<sup>330</sup> Там само. С. 250.

<sup>331</sup> Там само. С. 290.

<sup>332</sup> Там само. С. 252.

<sup>333</sup> Там само. С. 519.

«Нудьга історії, повтори», образ «новітнього Фукідіда» – це натяк на маніпуляції історичними фактами («Як ширмою, прикрившись текстом, мовчить новітній Фукідід»<sup>334</sup>). До характеристики доби як часу беззаконня поет вводить античне ім'я, деміфологізуючи його: «*Ітиме нащадок по сліду / клястиме продажну Феміду*»<sup>335</sup> («А ваше тяжке безголів'я...») або «*Ні ладу, ні Феміди / в палатах княжих смерди / В епоху Леонідів / не дай мені померти*»<sup>336</sup>. Остання цитата наводить на думку про авторське міфотворення на основі античного, де «*епоха Леонідів*» в українській історії – від Брежнєва, Кучми, Кравчука і навіть Черновецького – пародія на героїчну епоху спартанських Леонідів. У такому підході вбачаємо типове для неокласичної моделі (особливо оприявлена в «прязькому» варіанті історіософії Є. Маланюка) сприйняття античності універсальною міфологемою, у якій упізнаються факти минулого, тенденції сучасності й перспективи майбутнього. А відтак маємо спробу упорядкувати, як за Т. С. Еліотом, за допомогою античної міфології хаос сучасності<sup>337</sup>. Пафосом повторення історії як трагіфарсу пронизаний вірш «Все, що на березі Тібра колись відшуміло / Ждало повтору півтори тисячі літ...» (зб. «Кінець навігації», 2004) і особливо вірш «Ще Брут не втік...» (зб. «Читання попелу», 2007) з блискучими історичними пасажами на тему сучасної політики.

Античний філософ як опонент у розмові про світ – типовий прийом Базилевського. У «Рефлексії» (зб. «Вокзальна площа», 1994) поет дискутує зі вченням Геракліта, відстоюючи позицію небайдужого як єдино можливу для повноцінного людського буття, не погоджується, що все зникає, бо для нього є те («*зі мною степ і Київ... княжа Русь*»), що «*лиш міниться й кружляє*»<sup>338</sup>. Продовження цього діалогу – у триптиху «Ріка Геракліта» (зб. «Кінець навігації», 2004). На нашу думку, тут можна спостерегти

<sup>334</sup> Базилевський В. Вертеп : Вибрані твори. Київ : Криниця, 2004. С. 278.

<sup>335</sup> Там само. С. 268.

<sup>336</sup> Там само. С. 521.

<sup>337</sup> Еліот Т. С. «Улісс», порядок и миф // Иностранная литература. 1988. №12. С. 267.

<sup>338</sup> Базилевський В. Вертеп : Вибрані твори. Київ : Криниця, 2004. С. 364.

характерне для неокласиків поєднання екзистенційної проблематики з естетикологічною.

У художній реалізації образу митця Базилевський досить часто орієнтується на античну традицію зображення поета. Як відомо, погляди на роль і місце поета в античному суспільстві змінювались. У міфопоетичному уявленні він виступав посередником між божественним і людським світами, бо володів Словом, яке мало подвійну природу: нерозривно пов'язане з людською думкою, воно водночас утілює і вищий порядок і гармонію. Тому в античності (як і в інших давніх традиціях) провідною стає ідея сакральності й могутності слова, яке влучно й майстерно (тобто поетично) вжито. Найпоширеніший із варіантів образу Поета – поет-деміург, натхнений богами, що володіє надприродними здібностями (у Гомера аед-деміург, у Гесіода поезія – «божественний дар» муз, у Піндара – поет-пророк). Згодом це вилилося в теорію божественного походження поезії у Платона («Федр»). Так само у Плотіна «шалений» поет, який усвідомлює, що промовляє прекрасно тільки тоді, коли стає «безумним», чи доктрина «поетичного божевілля» в Горация. При цьому роль Поета, скажімо, в часи Гомера нерідко зводилась до «обслуговування» на кшталт того, як ремісник служить знаті (тому деміург – не тільки творець, а й тесля і коваль). У добу полісів поет сприймає свою творчість як різновид служіння місту, така собі громадська робота поета-громадянина (це відображено в автоепітафії Есхіла, де ним відзначена лише участь у битві при Саламіні, але не власні творчі перемоги під час драматичних змаганнях). В елліністичний період образ поета амбівалентний: між натхненим співбесідником богів і образом марнославного дивака, нероби й підлесника. У Римі цей контраст стає ще гострішим. Якщо поет виконує державне замовлення так геніально, як, скажімо, Вергілій, то його роль у мистецькій ієрархії навіть визначається спеціальними указами (інституціями) правителя (як у відомих інституціях імператора Юстиніана: «Коли ми кажемо “поет”, не додаючи ім'я, то з греків у такому випадку слід розуміти преславного Гомера, а у нас <римлян> – Вергілія»). Якщо ж ні, то це може бути і варіант засланою в Томи Овідія.

Образ останнього виявився особливо затребуваним в літературах, які розвивалися в умовах бездержавності й національної несвободи, у тім числі й українській.

У творчості Базилевського знайшли образне втілення майже всі іпостасі поета, закріплені за античною традицією, які, своєю чергою, були апробовані в тих чи тих моделях інтерпретації античності українськими письменниками ХХ століття. Так, скажімо, Орфей як один із улюблених образів на позначення поета в символістській моделі не лише української, а й, власне, усієї світової літератури, осмислюється Базилевським у різних контекстах. У вірші «Орфей», йдучи за сюжетикою міфу про втрачену кохану і трагічний фінал життя самого поета, він «відділяє» його людську сутність від мистецької, піднімаючи талант і покликання на вищий щабель чи, якщо скористатись формулою М. Метерлінка, над «трагізмом щоденного буття»:

*А прийде пора календарна – яви свої чари  
Фракійські вакханки жагучі хай казяться всує.  
Торкнися ж, Орфею, струни золотої кіфари –  
Хай звір невситимий і птаха твій голос почує*<sup>339</sup>.

У такий спосіб в античному Орфееві Базилевський актуалізує традиційну сему «страждання» як невід'ємний атрибут мистецького життя і стверджує пріоритет естетичних цінностей через конфлікт «високого» або поезії (втіленої в *Орфееві*) і «низького» чи земного, буденного (увираженого в «живих»): «*Живі не почують небесного співу, Орфею*»<sup>340</sup>.

Але частіше віднаходимо образ Орфея в сатиричній ліриці Базилевського, де в розкритті теми засудження тоталітаризму чи ще не знищених до кінця його наслідків ім'я міфічного співця або отримує узагальнено-іронічне звучання («*Полиняли домашні пророки, / жебракують голодні орфеї ...*»<sup>341</sup>), або стає синонімом поета, приреченого творити в часи охлократії («*Ліру розбив Орфей: / вік цей, мов злбний гицель, / Знов зі щитом плебей / Знов*

<sup>339</sup> Базилевський В. Орфей. URL :<http://ukr-lit.net/bazilevskij/1368-virshi/3591-orfej.html>

<sup>340</sup> Там само.

<sup>341</sup> Базилевський В. Вертеп : Вибрані твори. Київ : Криниця, 2004. С. 392.

на щиті патрицій»<sup>342</sup>); «гасне, блідий, ніби смертник Орфей, / флейту благально здіймаючи вгору»<sup>343</sup>). «Занурений» у новий суспільно-політичний контекст, образ втрачає піднесено-патетичний зміст і набуває знижено-іронічного, характерного для творів постмодернізму, звучання: Орфей живе в перевернутому світі, де «зі щитом плебей», а «на щиті патрицій», і стає жертвою тепер уже не розлучених вакханок, а режиму. Аналогічна тенденція – деканонізація традиційного образу і аж до його дегуманізації – вже мала місце і в творчості поетів-молодомузівців у ранньому українському модернізмі, і в Тичини-символіста доби високого (зрілого) модернізму. У такому поводженні з прецедентним текстом – намагання оновити традицію, надати їй актуального сенсу. При цьому характерно, що коли в самого Тичини образу Орфея немає, а деканонізації він піддає образ Прометея (символічно – міфообраз не поетологічного комплексу, а заангажованого новонародженою пролетарською ідеологією персонажа), то у його сучасників-неокласиків цей образ зринає не раз. Наприклад, на традиційну інтерпретацію образу міфічного поета натрапляємо у вірші Павла Филиповича «Не злато, ливан і смирна...», а в М. Зерова образ Орфея виникає і в жартівливо-іронічному контексті, коли характеризується сам Тичина («Яким ти чином возсіяв єси / Між крамарів на чесному бенкеті – / Новий Орфею, славний во кларнеті?!»<sup>344</sup>), і як протиставлення іншому міфічному персонажеві – кентаврові Хірону в однойменному сонеті, де спів кентавра «побожно п'ють Орфей і Лін»<sup>345</sup>. У цьому контексті М. Зеров вибудовує опозицію «поет-аматор (Хірон) – поет-професіонал (Орфей)».

У Базилевського, як, скажімо, і в М. Зерова, формується образ поета-понад-часом, який живе за власними законами: «Та нічого – блаженний – не відав і не чув про ріку Геракліта»<sup>346</sup>, і водночас тенденція пошуку в античності персоналій-культурутрегерів, які

<sup>342</sup> Базилевський В. Вертеп : Вибрані твори. Київ : Криниця, 2004. С. 460.

<sup>343</sup> Там само. С. 518.

<sup>344</sup> Зеров М. Твори : У 2-х т. Т.1 : Поезії, переклади. Київ : Дніпро, 1990. С. 71.

<sup>345</sup> Там само. С. 57.

<sup>346</sup> Базилевський В. Вертеп : Вибрані твори. Київ : Криниця, 2004. С. 415.

складають знаковий ряд духовних надбань епохи. Геракліт для Базилевського – це і той, хто *«царської зрікся порфіри / стати міг, та не став базилевсом»*<sup>347</sup>. Серед персоналій античності він виокремлює Гомера і Горація (вірш «Тінь Мазепа»), ознайомлення з творами яких – знак культури; про відхід літературних генерацій, а разом і про самотність як тему творчості розмірковує у вірші *«Ще темний ліс...»*: *«Нема про це в Петронія і Плавта. / В Софокла є. / І в Евріпіда є»*<sup>348</sup>; споглядаючи море, згадує про Овідія:

*кляв твій норов цезарський Овідій,  
але й він твоїм розсолом плакав*<sup>349</sup>.

Перетікання екзистенційного в естетикологічне – тенденція і для неокласиків, і для символістів доби високого модернізму. Як і екзистенційний, естетикологічний комплекс змінний та водночас похідний і від базового космологічного, і екзистенційного комплексів, позаяк, починаючи з ХХ ст., для митця все, що пов'язане із творчістю, перетворилося на прийнятну форму буття в сучасному світі. Окрім введення традиційних міфем (муза, ліра й особливо *Орфей*), у поезії Базилевського спостерігаємо, по-перше, їх націоналізацію (*«Ще постачає село поетів, / ще українська селянка-муза / склика до гурту анахоретів / і для тріумфу, і для конфузу»*<sup>350</sup>; по-друге, перетворення власної назви в узагальнено-символічну (*«Полиняли домашні пророки, / жебракують голодні орфеї ...»*<sup>351</sup>); по-третє, осучаснення (*«Співа пеан ошукана юрба / А елліни непевної епохи / пересварившись, давлється плачем. / І згадують поета Архілоха – / ото був муж! / Він володів мечем...»*<sup>352</sup>, *«гасне, блідий, ніби смертник Орфей, / флейту благально здіймаючи вгору»*<sup>353</sup>, *«Ліру розбив Орфей: / він*

<sup>347</sup> Базилевський В. Вертеп : Вибрані твори. Київ : Криниця, 2004. С. 416.

<sup>348</sup> Там само. С. 502.

<sup>349</sup> Там само. С. 405.

<sup>350</sup> Там само. С. 328.

<sup>351</sup> Там само. С. 392.

<sup>352</sup> Там само. С. 497.

<sup>353</sup> Там само. С. 518.

цей, мов злбний гицель, / Знов зі щитом плебей / Знов на щиті патрицій»<sup>354</sup>); по-четверте, перехід міфологеми в парафраз.

Тут Базилевський розвиває неокласичну практику і класичного, і модерного прочитання образу Орфея. Окрім того, в одному з його творів поряд із міфічним поетом з'являється реально-історичний Катулл. Звернення до знакових персоналій античної культури – також одна з характерних рис інтерпретації античного тексту, яку в добу високого модернізму продемонстрували у своїй творчості київські неокласики. Образ поета у їхній ліриці був персоніфікований, по-перше, в античних міфемах і реалонімах; по-друге, у постатях представників різних національних культур, чинниками вибору яких стали сформовані в античній естетиці критерії щодо митця; по-третє, у ліричному героєві «програмових» віршів на кшталт героя-митця лірики Горация, який вимагає «школи стилю» від поетів-початківців. Нерідко різні (приміром, біблійні й античні чи античні й слов'янські) за походженням образи опинялись в одному поетичному просторі. Аналогічно і у Базилевського: в осмисленні долі інтелігенції в умовах тоталітаризму він вдається до образів біблійного Соломона, античних Орфея і Катулла, успішно апробуючи ономастичні метафори як ефективний інструмент пізнання і опису змінної соціальної реальності та ідентифікації персонажів: *«Все ти, все ти, / зацькована, ледача, / продавсь твій Соломон, здурів Орфей. / Над попелищем днів сміється й плаче / Катулл твій щиросердний – соловей»*<sup>355</sup>.

Припускаємо, що тут Базилевський йде від можливості зіставити *«Орфея»* з Тичиною (за відомим визначенням В. Барки Тичина – «хліборобський Орфей»), а *«Катулла»* – імовірно, з Сосюрою чи Рильським, у творчості яких, як і в римського поета, вагоме місце посідала інтимна лірика, – до узагальненої картини спотвореної ідеологічним диктатом вітчизняної культури.

Через поєднання образів-метафор різної генези Базилевський розширює образний діапазон утілень концепту «поет» і поглиблює

<sup>354</sup> Базилевський В. Вертеп : Вибрані твори. Київ : Криниця, 2004. С. 416.

<sup>355</sup> Там само. С. 530.

інтелектуальний чинник своєї лірики. Так, у творі «І що ж лишається?» Базилевський осмислює долю сучасного поета, поєднавши біблійне («Він Авель, що його вбиває час-Кайн за талант і норов») з античним («Сізіф з отих, які слова, як брили, вергають під гору»<sup>356</sup>) для підсилення сем «жертва» і «важка праця». Цікавий образ поета-Авеля відсилає до образу «проклятого поета», апробованого у французькій літературі раннього модернізму.

Естетика дії (чи за Є. Маланюком, «чину») визначає новий ракурс у прочитанні Базилевським і традиційного для поетологічної концептосфери образу бога Аполлона, який через «укрупнення» образів-атрибутів стріли і ліри постає у його творі «Вичерпав строк свій...» у нерозривній єдності іпостасей борець і творець: «Не розлучавсь недарма Аполлон / з луком і лірою»<sup>357</sup>.

Аналіз античної «презентації» образу поета як одного з художніх концептів лірики Базилевського дозволяє зробити висновок, що сучасний митець послідовно втілює власну концепцію митця і мистецтва, у якій увиразнена традиція попередників-модерністів; поет надає творчо переосмисленим структурам античного тексту змістового та ідейно-семантичного наповнення, співзвучного епосі; для Базилевського нерозривно співіснують наділені універсальним онтологічним звучанням конкретні екзистенційні ситуації, стани особистості, реалії життя з роздумами про буття поета в часі і просторі, його талант і долю, тріумф і трагедію; елементи античного тексту виступають у Базилевського «лакмусом» чи призмою», крізь яку він «просвічує» реалії свого часу з погляду вічності. У їх осмисленні переважає умовно-асоціативний підхід, що дозволяє зосередити увагу не так на діях (вчинках) прецедентних образів, як на «реакції» на них самого автора й соціуму; модель античної культури виявляється для Базилевського саме тим архетипом, який здатен охопити внутрішній драматизм, трагізм, суперечливість і динаміку поетологічних образів у рамках конкретної історичної епохи.

Молодша сучасниця Базилевського Маріанна Кіяновська обирає таку ж магістральну стратегію в інтерпретації античного

---

<sup>356</sup> Базилевський В. Вертеп : Вибрані твори. Київ : Криниця, 2004. С. 536.

<sup>357</sup> Там само. С. 345.



тексту: долі міфічних персонажів осмислюються й трактуються нею як дослідження істотних явищ у духовній еволюції людської цивілізації загалом і особистості зокрема. Переосмислюючи античні сюжети, Базилевський і Маріанна Кіяновська переважно зберігають їхні формальні міфологічні характеристики, але акцент зміщують на дослідження поведінки героїв із погляду моралі своєї епохи або ж змінюють просторово-часові рамки. Така рецепція є одним зі шляхів пізнання людини взагалі та пошуком людського ідеалу. У цьому сенсі погоджуємось із М. Ігнатенком, що найбільшою сучасністю завжди є створювана відповідною епохою концепція людини – «те, як епоха через свою людину дивиться на саму себе і всю іншу дійсність. Тобто кожна епоха має свій міф-концепцію про саму себе в образі своєї конкретно-історичної людини. У своєму “міфі” про дійсність, про власну сучасність, людина “одійснюється”, “осучаснюється”, а в своєму “міфі” про людину дійсність “олюднюється”. Який “міф” про дійсність, така і людина; яка людина, такий і “міф” про дійсність»<sup>358</sup>.

Хоча основу художнього світу Маріанни Кіяновської складає християнська образність, елементи авторської трансформації античності також формують поетику її текстів. Збірка «Міфотворення» (2000), на нашу думку, є прикладом послідовного опрацювання поетесою космологічного мотивного комплексу, античний інтертекст якої репрезентують топоси *Медеї, Андромахи, Цезаря, Нерона, Рима, мотив лабіринту, Фатуму* поряд із широким біблійним контекстом. Стихії, які творять космос Маріанни Кіяновської – це вода, вогонь (світло), повітря, земля (пісок), доповнені таким п'ятим елементом, як кохання, – перебувають у вирі нескінченних метаморфоз. У цьому, вважаю, особливість усієї творчості поетеси, тема кохання якої органічно входить і до космологічного, і до екзистенційного простору лірики та розкривається в орфічних координатах – як жагуча пристрасть, що може і зруйнувати, і пересотворити світ. Кохання – це рай і пекло, Елізіум і Тартар водночас. Таким чином, орфічна традиція, що розроблялась поетами-символістами, відлунує в Маріанни

<sup>358</sup> Ігнатенко М. Генезис сучасного художнього мислення. Київ : Наук. думка, 1986. С. 17.

Кіановської і в символістському «прочитанні» античності. Водночас любовна проблематика є і частиною екзистенційної лірики поетеси. Наприклад, через античний номінатив Медея («*О жінка підступна, о хижоволоса Медес...*») і образ-символ повнити буття (*амфора*) висловлюється думка про те, що «той, хто втратив кохання – втратив себе»: «*Як амфора мертва, коханням твоїм розбита*»<sup>359</sup>.

«Економне» вкраплення античних топосів характерне і для збірки Маріанни Кіановської «373» (2014), художній простір якої щільно «заповнений» біблійними образами та мотивами: на експліцитному рівні – це концепти *Бог, Голуб-Дух, Адам і Єва, Страшний Суд, Апокаліпсис, Вавилон, ангели, райський сад, сад Гетсиманський, пророк, чаша Грааля, Мойсей, пророк Єремія, неопалима купина, наріжний камінь* та ін., на імпліцитному – мотиви збирання каміння, спокути, чудес Христових, виходу євреїв, пустелі, солі землі; стилізація молитви, сакральний потенціал чисел *три, сім, сорок* тощо. Античні та біблійні образи зазвичай співіснують у межах одного тексту (наприклад, «*Бо ангелам не вільно залишати / Своїх слідів*» з алюзією мотиву Сізіфа – «*Планету-крихту вергає мурашка*»<sup>360</sup> в «Жалобній пісні ангелів»), частіше – це підпорядковуючий зв'язок античного біблійному, насамперед у філософській ліриці (як у вірші «Бог питає про мить...»).

У своїй художній філософії часу Маріанни Кіановська поєднує дві різноспрямовані концепції – лінійну, як у християнській міфології, і циклічну, як в античній, тож порядок з укоріненими в біблійний інтертекст мотивами «останнього світу» («*Довкола останнього світу йдучи по дорозі*»<sup>361</sup> («Я знаю, що знати не можна»)), втраченого раю («*Того раю було на ковток*»<sup>362</sup> («Не відпущено, ні»)), Апокаліпсису та Страшного Суду («*А в Суд Страшний відкриються гроби*»<sup>363</sup> («Є – храм, і є – вівтар»))

<sup>359</sup> Кіановська М. Міфотворення. URL : [poetry.uazone.net/kijanovska/](http://poetry.uazone.net/kijanovska/)

<sup>360</sup> Кіановська М. 373. Львів : Вид-во Старого Лева, 2014. С. 42.

<sup>361</sup> Там само. С. 30.

<sup>362</sup> Там само. С. 22.

<sup>363</sup> Там само. С. 50.

потужними є мотиви повернення і постійних метаморфоз. Власне, на цьому побудоване відчуття плинності часу всієї збірки «373», починаючи від символіки назви (373 як особливе число, і температура за Кельвіном, при якій вода перетворюється на пару, тобто змінює свою форму), пафосу незнищенності кохання і подолання смерті та численних варіацій мотиву метаморфоз («Світ щоразу не те, що здається цієї миті»<sup>364</sup> («Світ щоразу не те, що здається цієї миті»), «Фіксована втома – ми з нею ще жити не звикли – немовби в собі перетворень повторені цикли»<sup>365</sup> («В гулкому промінні останнього золота грудня»). Перетворення для ліричної героїні – це і один із законів буття, і найбільш оптимальний спосіб власного існування, з якого виростає таке необхідне відчуття свободи: «Я вільна тільки в час метаморфози»<sup>366</sup> («Я вільна тільки в час метаморфози»).

У вірші «Я вистраждав Ікарове крило» мотив найвищої плати за здобуту свободу увиразнений образом міфічного Ікара. Метаморфози трактуються і як невід’ємна умова людського буття: «Наше вміння мінятися – більше, ніж здатність рости»<sup>367</sup> («Наша мова – трава»), «Смерть метафор – майже повсякденна. / Достеменність – в нас – метаморфоз»<sup>368</sup> («Думаю про тебе»). Цікаво, що в ліриці Маріанни Кіяновської ніби на двох полюсах – Гераклітова формула, за якою «не можна двічі увійти в одну й ту ж річку» («У пам'ять, як в ріку, не вступив вдруге»<sup>369</sup> («Тарасові Чубаєві»), «А в мене не можна вступити. / Як в ріку Геракліта, удруге. / Бо я назавжди»<sup>370</sup> («Чаювання нічне»)) і водночас парадоксальна можливість такого повтору: «Вступила в тишу лісу, як в ріку – / У самосокровенне Геракліта...»<sup>371</sup> («Вступила в тишу лісу, як в ріку»). Прискіпливою увагою до постаті Геракліта поетеса створює перегук із аналогічними мотивами поезії

<sup>364</sup> Кіяновська М. 373. Львів : Вид-во Старого Лева, 2014. С. 24.

<sup>365</sup> Там само. С. 27.

<sup>366</sup> Там само. С. 89.

<sup>367</sup> Там само. С. 234.

<sup>368</sup> Там само. С. 200.

<sup>369</sup> Там само. С. 97.

<sup>370</sup> Там само. С. 155.

<sup>371</sup> Там само. С. 96.

Базилевського. При цьому для ліричної героїні плин життя – не лише річка, а і вогненний шал. У діапазоні цих антиномій зі спільною семою «рух» вона відчує повноту життя: *«крила вогненні / Підтримують мене...»*<sup>372</sup>. Авторське міфоторення виявляє себе, коли на основі відомого вислову «In vino veritas» Маріанни Кіяновська виформовує своє – «Істина в вогні»: *«Зникаю, знаю: істина в вогні. / У миті переродження тривання»*<sup>373</sup>.

Тема подолання смерті в Маріанни Кіяновської часом теж має античний антураж:

*Стало тілом і ввійшло в число  
Кратностей Сократового мозку.  
Дякувати Богу, смерть – не зло,  
Тільки світло, виліплене з воску*<sup>374</sup>.

При цьому згадка про Сократа, який прийняв вирок про смерть як спосіб довести власні переконання, надає мотиву смерті «вітаїстичної» інтонації.

Античною атрибутикою позначена розробка типової для екзистенційної проблематики теми вибору. Так, у міркування про життєвий успіх «вмонтовується» відомий античний афоризм «Зі щитом чи на щиті»:

*Ким я буду в житті – переможцем  
чи тим, що програв:  
Наче мічений щит, ходить сонце за мною багряне.  
Зі щитом, на щиті чи на крилах мене понесуть?*<sup>375</sup>.

А трагічний чи навіть фатальний вибір – мотив поезії «Дочасно сиві коси матерів...» із виразним синтезом біблійного та античного, де пафос спокути гріхів, укорінений у християнське уявлення про відплату, оприявнився в образах персонажів троянського і фіванського героїчних епосів – грека *Ахілла* й дружини вбитого ним троянського царевича *Гектора Андромахи*, неназваних дітей царя *Едіпа*, алюзивно означених через топоси міста (*Фіви*) та образу *попелу*, що символізує похоронний обряд,

---

<sup>372</sup> Кіяновська М. 373. Львів : Вид-во Старого Лева, 2014. С. 216.

<sup>373</sup> Там само. С. 233.

<sup>374</sup> Там само. С. 155.

<sup>375</sup> Там само. С. 206.

здійснений Антігоною ціною власного життя і праху – синоніму смерті:

*Дочасно сиві коси матерів  
Спокутують Ахілла й Андромаху.  
Під білу тріумфальну арку Фів  
Підсипано і попелу, і праху*<sup>376</sup>.

Така домінанта всієї творчості Маріанни Кіяновської, як постулювання характерної для символізму ідеї Вічної Жіночності, зумовлює і особливе поєднання проблематики інтимної лірики з екзистенційним і естетикологічним мотивними комплексами, вираженими через античні топоси. Так, в алюзії античного міфу про народження Афродіти осмислення ліричною героїнею себе як Людини – творіння Господа – доповнюється осмисленням себе як Жінки: «тих, що майже народжені з піни. / Узбережжя було – уві сні – золоте-золоте»<sup>377</sup>).

Через образи античної міфології чуттєва сфера оприявлюється в саморепрезентації ліричної героїні то як жриці в храмі кохання («Ти мій, як покличеш, – і шати до ніг / Примарі зеленого пана і фавна / Солодка як мед жриця мудра і вправна»<sup>378</sup>), то як творіння мужчини-Пігмаліона з дивовижною здатністю до перевтілень, серед яких і міфічна призвідниця до Троянської війни – символ спокуси і пристрасті:

*Галатея, не Галатея –  
За цілунки тобі воздам  
Я навчилася у Протея  
Існувати і тут, і там.  
Там – у пугах шовків Єлена,  
Ніби чаша з вином без дна*<sup>379</sup>.

Натомість любовна колізія міфічних Медеї та Ясона розглядається в іншому аспекті – самотність як кара жінці за відмову від спільного, хай навіть і драматичного, минулого:

<sup>376</sup> Кіяновська М. 373. Львів : Вид-во Старого Лева, 2014. С. 51.

<sup>377</sup> Там само. С. 14.

<sup>378</sup> Там само. С. 148.

<sup>379</sup> Там само. С. 151.

*«Медес мідна, що тобі Ясон, / Невже тобі за втраченим не шкода?»<sup>380</sup>.*

Буття ліричної героїні Маріанни Кіяновської неможливе без Слова, що є сакральним за своєю суттю і призначенням створити окремий усесвіт, тож тема митця і поезії корелює з особистісною і філософською проблематикою. Важливо, що антична топіка особливо виразна в поезіях-присвятах, наприклад, «Скибі-Уліссу» (*«Опріч Одиссея, у душу впустивши Феба»<sup>381</sup>*), «Тарасові Чубаєві» (*«У пам'ять, як в ріку, не вступиш вдруге»<sup>382</sup>*), «Шоті Іаташвілі» (*«Твердне піт і насіння – як сіль неживе, непроросле, / У прокрустовім ложі, в якому любили були»<sup>383</sup>*), «Юркові Бедрику» (*«Ти Овідій, в якого усе навпаки...»*). Зокрема, в останньому через заперечні порівняння реконструюються знакові факти біографії Овідія Назона: життя в столиці, вигнання (*«опала»*, *«Томи»*), назва твору і тема творчості (*«Наука кохання»*), риси поетики (*«вірші... філігранні і сталі»<sup>384</sup>*). Припускаємо, що естетикологічна проблематика тут «інтимізується» і навпаки – інтимна зазнає естетизації, що властиво позиції неокласиків.

Так, у вірші «Скибі-Уліссу» лаконізм і змістовність характеристики поета і мандрівника уможлиблюють міфеми *Феб* і *Одісей*. А в присвяті «Олені Галеті», де антична символіка (а це образи «диких бджіл», що відсилають до парафразу поезії в давньогрецькій ліриці – «мед аттицьких бджіл», і «крилатих коней» – алюзія Пегаса) у поєднанні з християнською (*Афон, виноградні грона*, що, за Біблійною енциклопедією, є уособленням гріха<sup>385</sup>), вказують на конфлікт між служінням Богу і служінням мистецтву: *«Тож на Афоні диких бджіл – / Хоч лиш крилаті на Афоні коні»<sup>386</sup>*. Пафос конфлікту посилює не лише співіснування мотивів різних міфосистем, а навіть їхня кількість: свого часу В. Іванов зауважував щодо співвідношення кількості основних

---

<sup>380</sup> Кіяновська М. 373. Львів : Вид-во Старого Лева, 2014. С. 215.

<sup>381</sup> Там само. С. 72.

<sup>382</sup> Там само. С. 97.

<sup>383</sup> Там само. С. 101.

<sup>384</sup> Там само. С. 73.

<sup>385</sup> Библийская энциклопедия. Москва : ТЕРРА, 1990. С. 121.

<sup>386</sup> Кіяновська М. 373. Львів : Вид-во Старого Лева, 2014. С. 53.

мотивів або ліричних тем з аполлонівським чи діонісійським елементами. На думку вченого, у ліричних творах із трьома темами переважає елемент аполлонівський. І навпаки: «твори, які поєднують лише дві теми <...>, прагнуть відобразити переживання діади, – розколу, протиріччя і розриву, – і збудивши в душі читача тривожний або бунтівний рух, надають йому самому можливість знайти в останньому лад... Такі вірші тяжіють <...> до діонісійського полюсу лірики»<sup>387</sup>.

І ще одне спостереження: на відміну від лірики Базилевського, що більше тяжіє до неокласичної моделі інтерпретації античного тексту, у Маріанни Кіяновської практично немає віршів «просвітницького» типу репрезентації античності, де в центрі твору – персоналія античної історії чи культури, події або літературні сюжети. Поезія Маріанни Кіяновської «Із альтанки – пейзаж» – це, радше, виняток, де картинка за вікном («колонади, маслини і море») народжує у свідомості ліричної героїні низку асоціативних образів – «мов гекзаметром, лавром увінчані...», «Гесіод... постарів», алюзія «Теогонії» – «Родоводи богів – як малюнок верхів'їв ріки» та поеми «Роботи і дні» («Ці “Роботи і дні” – в руслі дому, солодкого дому»), підсилених експериментом у царині гекзаметру і спрямованих на акцентуацію такої, за висловом авторки, «всеохопної історії світу», як історія жінки, яка чекає чоловіка з війни, що, своєю чергою, є ремінісценцією на Гомерову «Одіссею»:

*Сокровенна провина – і жінка, залишена дома  
На початку війни, хоч давно закінчилась війна*<sup>388</sup>.

Таким чином, як і в символістській традиції, античний інтертекст у ліриці Маріанни Кіяновської – чинник орфічного культивування духовного як частини космічного (божественного), вираження інтересу до теорії метемпсихозу і до художнього осмислення діалектичних мотивів так званої «генетичної моделі», за якою, завдяки кохання, відбувається первинна єдність, поділ і

<sup>387</sup> Іванов В. Дионис и прадиионисийство. Санкт-Петербург : Алетей, 2000. С. 307 – 308.

<sup>388</sup> Кіяновська М. 373. Львів : Вид-во Старого Лева, 2014. С. 74.

возз'єднання поділеного, тобто хаос пересотворюється в частину гармонійного космосу.

Твори Базилевського і Маріанни Кіяновської з античною інтертекстуальністю ілюструють тенденцію сучасного етапу української античності – перетворення власних творів на тексти, позначені широким спектром імпліцитних і експліцитних міжтекстових зв'язків, прокреслених інтертекстуальними знаками, які правлять за ключ прочитання творів як об'єктів розкодування.

Античність стає своєрідною формою інакомовлення в текстах актуальної тематики (наприклад, викриття тоталітаризму як однієї з домінантних тем лірики Базилевського) і водночас завдяки архетипній природі – авторською варіацією тем, що поза часом.

У поєднанні античного з переважно біблійним у творчості обох митців утворилась складна система художнього сприйняття світу як кризового. Його подолання – у Слові, а в Маріанни Кіяновської ще і в Коханні та випробуваннях Душі.

### **ПАНТЕЛЕЙМОН КУЛІШ ЯК ОБРАЗ, ТЕМА І КОНЦЕПТ В УКРАЇНСЬКІЙ ТРАНСПОЗИТИВНІЙ ПОЕЗІЇ**

Характерною тенденцією сучасного етапу розвитку літературознавства є теза про рухливість дефінітивних рамок того чи того жанру, що спонукає до пошуку нових терміносполук або ревізії та подальшої трансформації вже відомих. Жанрологічні ознаки такого явища в українській літературі ХХ століття, як транспозитивна лірика, є підтвердженням цього в певному сенсі аксіоматичного постулату. Мета цієї студії – розглянути типологію транспозитивного ліричного твору на прикладі поезій митців різних історико-літературних епох – Євгена Маланюка, Миколи Зерова і Володимира Базилевського – де спільним ліричним «суб'єктом» став Пантелеймон Куліш.



У монографії «Генерика і архітектоніка» І. Качуровський виводив генезу транспозитивної лірики від античного екфразису і, доєднавши такий запропонований критиками ХХ ст. термін ширшого, ніж екфразис, змісту, як «поезія другого ступеня» або «поезія в квадраті», вважав її результатом захоплення автором красою мистецького твору, що «від монументальних соборів почавши та книжковими мініатюрами й мікрообразами кінчаючи – мають кожна свою окрему мистецькість, знову ж таки – в діяпазоні від релігійно-містичної заглибленості до двовимірного фактографічного відбитку»<sup>389</sup>. При цьому в окремому розділі своєї праці вчений вів мову про вірші, присвячені поетові і поезії, вірші про книжку. Тобто про твори, які сучасні науковці однаково переконливо зараховують і до «поетологічної» (за А. Вебером) лірики, і до металітератури. Погоджуємось із позицією О. Куцевол, яка зауважує, що феномен транспозитивної лірики не охоплює всіх поетичних явищ. Натомість дослідниця пропонує термін «поетична критика» на позначення особливого різновиду професійної рецепції літературного твору, факту чи явища<sup>390</sup>. Та, можливо, варто враховувати і те, що, починаючи з літератури доби модернізму і впродовж всього ХХ ст., для авторів із виразною настановою на антропоцентризм, доменом естетичного та міфопоетичним стилем письма літературним фактом чи явищем стають і твори, і життя самого письменника. Біографія митця не лише сприймається в нероздільній єдності з його творчістю, а й інтерпретується як мистецький витвір, де постать реципіюваного – це і образ, і тема, і концепт, який нерідко переходить у міфологему або філософему. Тож функції транспозитивної лірики ХХ ст. виходять за межі «поетичної критики», позаяк уможливорює як десакралізацію міфу щодо певної мистецької постаті, так і появу нового. Водночас, завдяки концептуальності, її зразки відрізняються від віршів-ремінісценцій, оскільки разом із образом

<sup>389</sup> Качуровський І. Генерика і архітектоніка : У 2 кн. Кн. 2. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 284.

<sup>390</sup> Куцевол О. Художня рецепція постаті Миколи Куліша в українській поезії як засіб вивчення життєтворчості митця // Педагогічні науки. №62. С. 66. URL: <http://ps.stateuniversity.ks.ua/arkhiv-vidannyia?id=28>

митця і такими концептами, як «поетична творчість», «літературні та технічні засоби словесного вираження <...> вони структурують мистецький дискурс»<sup>391</sup>. Таким чином, транспозитивну лірику вважаю літературним феноменом поетичної рецепції історико-літературних фактів щонайширшого діапазону, інтерпретація яких породжує новий, синкретичний, художній текст з елементами літературно-критичного чи публіцистичного твору.

Аналіз творів «Пам'яті Куліша» і «Куліш» Євгена Маланюка, «Куліш» Миколи Зерова та «На смерть Пантелеймона Куліша» Володимира Базилевського дає можливість з'ясувати діалектику спільного та індивідуально-авторського в мотивації звернення до постаті Куліша, визначити специфіку художньої інтерпретації цієї знакової постаті, виокремити характерні для транспозитивного тексту риси.

Жанрологічними ознаками транспозитивного ліричного тексту, вважаю, є: поетика біографічного факту (упізнаваного, найвідомішого як реального, так і легендарного характеру); образ-ідентифікація часу і простору; лаконічна, нерідко парафрастична характеристика спадщини митця (зазвичай через називання його *agnus opus*, особливостей стилю чи літературно-художнього напрямку, течії, школи, з якою асоціюється його творчість тощо). Із погляду структури, у транспозитивному тексті виокремлюємо фактографічну частину (або констатаційну), оцінну (переважно компліментарну) і полемічну, мета якої – епологетика рецепційованої постаті чи(і) маніфестація позиції автора. Перша, фактографічна, є зазвичай спільним «полем», тоді як дві інших – оцінна і полемічна – репрезентують індивідуально-авторське. Фактографічна частина є умовним «минулим», а оцінна і полемічна – «теперішнім», що спрямоване в майбутнє. У заголовку як позатекстовому елементі зазвичай вживається онім із прецедентним ім'ям, який є виразником концепції поетичного твору, сигналізує про потенційну наявність у тексті цитат чи аллюзій. Саме таку матрицю транспозитивної лірики, на нашу

<sup>391</sup> Артеменко Л. Дискурс митця і мистецтва в українській поезії ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Тернопіль, 2016. С. 17.

думку, ілюструють обрані для розгляду твори Зерова, Маланюка і Базилевського, а його компаративний аспект такого розгляду дає змогу побачити її варіативність, зумовлену об'єктивно-історико-літературними та суб'єктивно-авторськими чинниками.

Важливим моментом аналізу вважаю з'ясування мотивації звернення до особи і творчості Куліша поетів розділених у просторі (як Зеров і Маланюк за принципом «материкова література – діаспорна») та часі (представники літературної доби зрілого модернізму Маланюк і Зеров – наш сучасник Базилевський). Адже ще за життя Куліша, а в перші десятиліття ХХ ст. і поготів, у результаті нерідко полярно протилежної літературно-критичної рецепції вже склався певний стереотип дефініції його постаті: Куліш – кироломефодієвець; автор першого історичного роману; перекладач світової класики; «культурник»; але і «химерна постать», «антипод Шевченка», «буржуазний націоналіст», «співець хуторянства» тощо. Практично кожне із цих визначень могло б стати (і стало) предметом дискусії, у тім числі і поетичної. Зеров і Маланюк як представники літератури доби високого модернізму і поет сучасності Базилевський долучаються до «реабілітації» Куліша, намагаючись акцентувати на актуальних і для своєї творчості зокрема, і для української літератури в цілому питаннях, пов'язаних із творчістю письменника.

В основі мотиваційного комплексу звернення до образу і теми Куліша лежать спільні естетико-ідеологічні позиції Зерова, Маланюка і Базилевського, як-от: послідовний розвиток у власній творчості антропоцентризму, закоріненого у світову художню традицію й античну зосібно. Маркерами антропоцентризму є концепція особистості, заявлена у відомому філософському постулаті «Людина мірило всіх речей», навколо якого точилася драматургічна дискусія Софокла і Еврипіда, та в «Порівняльних життєписах» Плутарха. Для українських поетів постулювання антропоцентризму стало вираженням ідеї цінності кожної людини як неповторного космосу, що звучала як альтернативна радянській ідеологічній тезі «людина – гвинтик державної машини». Ліричні герої їхніх поезій, а це творець культури в Зерова, активний

творець історії в Маланюка, схильний до філософських рефлексій творець сучасного суспільства в Базилевського – це варіанти образу цілісної особистості, яка перебуває в центрі художніх усесвітів цих авторів.

Водночас антропоцентризм разом із принциповим культивуванням зразків класичної літератури увиразнює актуальну для українських поетів ХХ ст. проблематику культури, особливо в опозиції «цивілізація – варварство». Тож образ Куліша вписується в широкий контекст теми культуртрегерства, питомої для творчості і Маланюка, і Зерова, і Базилевського. Так, сонет «Куліш» входить до однойменного циклу Зерова «Культуртрегери», де під цим визначенням об'єднані в символічний ряд Ілля Турчиновський, Іван Котляревський, Василь Горленко, Микола Чернишевський. Кожен із віршів циклу (а створені вони в різний час – із 1922 по 1933 рр.) вирізняється полемічними інтонаціями на захист записаних «в дідичі й естети» чи забутих постатей. Викликом для тогочасної ідеології є і назва циклу: якщо поняття «культуртрегер» у дореволюційному енциклопедичному словнику Ф. Брокгауза й І. Ефрона тлумачилося як носій і розповсюджувач європейської освіченості, цивілізації<sup>392</sup>, то вже в енциклопедії Д.Ушакова 1935-1940 рр. «культуртрегер» – це «імперіаліст-колонізатор, який поневоле відсталі народи під прикриттям насадження культури»<sup>393</sup>. Зеров, говорячи про самопожертву тих, кого він називає культуртрегерами, актуалізує мотив невдячності сучасників та нащадків і додає трагічного акценту, який увиразнює думку про несумісність тоталітарної системи зі справжньою культурою і свободою. Тож Куліш як автор «культурницької теорії» відродження нації не міг не зацікавити неокласика Зерова (як і В. Петрова, який присвятив Кулішеві свою докторську дисертацію «Пантелеймон Куліш у 50-і роки. Життя. Ідеологія. Творчість»), «пражанина» Маланюка і, на нашу думку, нео-неокласика

---

<sup>392</sup> Брокгауз Ф.А., Ефрон И. А. Малый энциклопедический словарь. Т. II, вып. 3. Спб., 1909. URL : <https://ru.wikisource.org/wiki/МЭСБЕ/Культуртрегер>

<sup>393</sup> Ушаков Д. Толковый словарь. URL : <http://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=26483>

Базилевського, перетворившись у їхній інтерпретації на культурогему та ідеологему.

Ще один важливий мотиваційний чинник зумовлений концепцією історії та перспектив розвитку української літератури, яку послідовно розробляв у своїх історико-літературних та літературно-критичних працях і відстоював у роки відомої дискусії 1925 – 1928 рр. Зеров-науковець, розвивав у «Книзі спостережень» Маланюк, продовжив у своїй критичній прозі, зібраній у книгу «Лук Одиссеїв», Базилевський. Основний постулат цієї концепції – європейський вектор української культури, орієнтація на високу класику, себто на художню якість, примат естетичного над ідеологічним в оцінці творів і творчості усіх репрезентантів літературного процесу без поділу на «чільних» і тих, які «на маргінесі», у тому числі і так званих суперечливих постатей. Серед останніх важко знайти більш відомого, ніж Куліш – «піонер культури на Україні», за визначенням М. Зерова<sup>394</sup>.

І сучасники Куліша, і дослідники його творчості наступних епох неоднозначно сприймали складну еволюцію поглядів митця, роль в українській літературі та суспільно-громадській думці. Як зазначав Зеров в «Українському письменстві ХІХ ст.», з Кулішем «боролися, полемізували, винувалили у відступництві»<sup>395</sup>. Повторивши тезу М. Драгоманова про «химери» письменника, Маланюк також наголошував, що «нема в нашій літературі більш химерної постаті, ніж Панько Куліш. Це була людина з тисячею масок...». І водночас Куліш для нього – «найтрагічніша постать в історії української інтелігенції – перше (в добі Відродження) напруження національного інтелекту»<sup>396</sup>. Така типова для романтика і романтичного персонажа доля (одним із перших це відзначив В. Петров) втамовувала і виразний неоромантичний («вісниківський») первінь творчості самого Маланюка, а особливо –

<sup>394</sup> Зеров М. Твори : У 2-х т. Т.2 : Історико-літературні та літературознавчі праці. Київ : Дніпро, 1990. С. 251.

<sup>395</sup> Там само. С. 186.

<sup>396</sup> Маланюк Є. Книга спостережень. Київ : Атіка, 1995. С. 124.

його переконання в неперехідній актуальності месіанської ролі українських митців, про що він писав у «Посланії»:

*Як в нації вождя нема,  
тоді вожді її поети.*

У своїх спостереженнях над лірикою Маланюка і, зокрема, над тією, що умовно співвідноситься із транспозитивною, де тлумачиться інший текст, у тім числі і текст життя, робимо висновок, що прискіплива увага поета до фундаментальної антиномії «життя – смерть» виявляється і в авторській інтерпретації реально-історичних постатей. Так, як суб'єкти художніх рефлексій його цікавлять митці, що опиняються у виразно екзистенційній ситуації межі, зокрема безпосередньо зіштовхуються зі смертю – фізичною, моральною, духовною, власною чи близьких. У цьому символічному ряді Маланюка Юрій Дараган («Юрієві Дараганові») і Тодось Осьмачка («Пам'яті Т. Осьмачки»), що завершили свою життєву путь на чужині, Микола Зеров, який виголошує латиною останнє «прощай» над могилою сина («Миколо Зерове, втративши сина...»), Павло Тичина, якому уже сам автор виголошує некролог як поету відомою формулою «...від кларнета твого – пофарбована дудка зосталась» («Сучасники»), Анна Ахматова, що для Маланюка перестала бути Ганною Горенко і дружиною шанованого ним Миколи Гумільова після трагічної загибелі чоловіка («Ганні Горенко – Анні Ахматовій»). Цьому присвячених і практично весь цикл «Пам'ять» зі збірки «Проща» (1954). Вважаю, що тут не йдеться про естетизацію смерті, знакову для раннього модернізму, а про збіг двох авторських завдань: художньо осмислити езистенціали «відчуження», «самотність», «смерть» та спроектувати їх на власну концепцію поета, де рокованість митця посилюється вимогою чину. І тоді учасниками ініційованого Маланюком діалогу стають не лише поети-сучасники, а і попередники, як у випадку з Пантелеймоном Кулішем.

Як і Зеров, який, окрім сонета «Куліш», аналізував творчість письменника в кількох розділах свого курсу лекцій «Українське письменство ХІХ ст.», у «Нарисах новітнього українського письменства», де його творчість стала відправної точкою

авторської періодизації «від Куліша до Винниченка», Маланюк системно ішов до свого Куліша: через історико-літературну рецепцію в есеї «У Кулішеву річницю», оду хресному шляху подвижника української культури у вірші «Невичерпальність», через послідовне культивування у власній історіософії ідеї державництва.

Досліджуючи кулішівські мотиви у творчості Маланюка, І. Немченко узагальнив спостереження зв'язку двох поетів: «Той же войовничий дух, та сама різкість викривача й така сама жага патріотичного чину»<sup>397</sup>. Це виразно простежується в диптиху «Пам'яті Куліша», який увійшов до збірки 1925 року «Стилет і стилос», що, безсумнівно, є збіркою-декларацією, кожен із віршів якої є програмою дії Маланюка-поета і Маланюка-громадянина, для якого ці іпостасі нероздільні.

У диптиху інвективи «гнівної музи» поет-пражанина адресовані «переконаним хахлам». Побудований як потрійний діалог – із «малоросами» (про це вказано в присвяті), із Кулішем і самим собою – твір Маланюка є художнім осмислення теми месіанства поета в координатах «марнота зусиль – вищий сенс», драматичний аспект якої оприявлюють мотив малоросійства та мотив подвижницької, але не поцінованої (чи радше – не засвоєної сучасниками) праці Куліша.

У першій частині диптиха Маланюка умовно виокремлюємо три ключових центри: акцентовані риторичними питаннями (*«Невже ж надії всі – пропали? / Невже ж даремно одгорів, / Врятований з самої паці / Нещадно хижих сих років?»*) роздуми автора про власний час і власну долю поета-вигнанця; нищівна характеристика малоросійства чи хахлацтва як національної проблеми, експлікована через образи, які асоціюються зі сферою Танатоса (*«безславно тліти на межі», «сморід здохлий твоєї мертвої душі?»*, *«здохле вже здола балакать»*); звернення до Куліша як до біблійного пророка Єремії (*«А ти, / Малоросійський*

<sup>397</sup> Немченко І. Шевченківські та кулішівські мотиви в творчості С. Маланюка // Немченко І. Шевченкова офіра : статті та дослідження. Київ–Херсон : Просвіта, 2008. С. 45. URL: <http://prosvita-ks.co.ua/ivan-nemchenko-shevchenkova-ofira/shevchenkivski-ta-kulishivski-motivi-v-tvorchosti-imalanyuka>

*Єреміє, / Ще блимай відблиском мети!)), із часів якого (Куліша) малоросійство лише змінило атрибутику: «вже носить краватку вміє / І слинить Маркса вже...», але так само залишається апокаліптичним знаком. Синтезуючись, у другій частині диптиха ці мотиви виходять на лейтмотив усвідомлення поетом власного шляху як шляху Куліша, але вже в ХХ столітті:*

*Чим чорніш, чим кривавіш регоче  
В моїм лютім безсиллі душа,  
Тим простіш, тим страшніш мені в очі  
Насувається шлях Куліша<sup>398</sup>.*

Вважаю, що диптих «Пам'яті Куліша» є тим варіантом транспозитивного твору, де постать реципійованого – це своєрідний привід для розгортання історичної паралелі (у першій частині) та пророкування власного майбутнього автора (у другій), тому фактографічний чинник зводиться до алюзії на затьмарені сумнівами останні дні життя Куліша (*«Довершуй непотрібні вірші, / Віршуй вогнем останніх сліз, / Віршуй!»*). Так само лаконічний, зведений, по суті, до парафрази оцінний чинник, але вони збалансовуються розгорнутим публіцистичним, який і визначає основну тональність.

Ще одним виявом авторської рецепції постаті Куліша є однойменний сонет Маланюка. На відміну від виразної публіцистичності дистиха «Пам'яті Куліша», стихія сонета естетикологічна. У тлумаченні суті і призначення письменницької праці, захопленні принциповою позицією митця і його самопожертвою Маланюк визначає інтонацію, яку підхопить Зеров. Як і київський неокласик, який не раз у своїй поезії вів мову про творче анахоретство, такий собі сквородинівський спосіб до вдосконалення (*«Самовизначення», «Присвята», «Творча тиша»*), Маланюк зображує Куліша на тлі промовистої декорації: ранок після ночі напруженої праці (*«гарячий день втопивсь в нічний прозорій млі»*) на хуторі, де письменник провів останні роки життя (*«а хутір в сяєві – казкові лаштунки»*). Наголошуючи на величезній працездатності, справжній одержимості Куліша,

---

<sup>398</sup> Маланюк Є. Поезії. Львів : Фенікс Лтд, 1992. С. 43.



Маланюк окреслює три визначальні напрями його діяльності – перекладацтво як реалізація концепції європейськості нашої літератури («*Ти довго Шекспіра перекладав сьогодні*»), плекання державницької ідеї («*мов дивний Чигирин, де сплять гетьманські салі*») і сатирична поезія, спрямована на викриття охлократії, добровільного визнання своєї меншовартості. Для підсилення Маланюк використовує аплікацію з чи не найболючіших рядків Куліша: «*Народе без чуття, без честі, без поваги*»<sup>399</sup>. Через паралель «Чигирин – давня гетьманська столиця» і «хутір Куліша – “столиця” де твориться культура» транслюється авторська висока оцінка ролі духовної спадщини письменника і водночас алюзія її забуття, невігластва нащадків, що однаково не знають ні про славний Чигирин, ні про Мотронівку. Мотив невдячних сучасників посилюється і завдяки оніричному образу: у протиставленні «сон – яв», де «сон» це ще і молодість, а дійсність – старість, Маланюк зіштовхує оптимістичний і песимістичний первні Кулішевих настроїв: у снах він із надією дивиться в майбутнє («*І сторінки по одній / Ще мерехтять в очах. – І на нічнім теплі / ти полетів у даль, туди, де вже світлів / Похмурий небосхил зорею передодня*» або «*Де ти вигадуєш, бадьорий і стрункий, / Залізний стиль нових універсалів...*»), а в реальності мусить виконувати свою нелегку місію:

*Прокинувся. І перо виводить ядом спраги:*

*“Народе без чуття, без честі, без поваги”.*

Певною мірою це і самоцитатація Маланюка, який у «Сонети огиди і гніву» (1924) писав:

*... Історія готує новий том, –*

*Тюхтій-хохол, що, хоч дурний, та хитрий,*

*Макітру хилить виключно по вітру,*

*Міркує шлунком і зітха гуртом*<sup>400</sup>.

Таким чином, в особі Куліша поет вбачає споріднений тип пророка, свідомого своєї приреченості на жертву заради «ненавидячої любові» до Батьківщини.

<sup>399</sup> Маланюк Є. Поезії. Львів : Фенікс Лтд, 1992. С. 152.

<sup>400</sup> Там само. С. 152.

Характерно, що в ці ж роки, які збіглися в материковій Україні з часом літературної дискусії, Зеров, прізвище якого поряд із ініціатором дискусії Хвильовим стало називним, також звертається до постаті Куліша. У своїй інтерпретації основний акцент він робить на культурницькому складнику його діяльності. Так поет заявляє і про суголосність із позицією Хвильового, який писав: «Що ж до науки, до політики й культури в широкому розумінні слова, то тут більшого за Куліша я не бачу. Здається, тільки він один маячить світлою плямою з темного минулого. Тільки його можна вважати за справжнього європейця, за ту людину, яка наблизилась до типу західного інтелігента»<sup>401</sup>. А щодо творчого діалогу з Маланюком, то київський неокласик «завершує» розпочату ним історію життя Куліша, зображуючи його останні хвилини, і в такий спосіб доповнює розлогий історико-літературний і критичний портрет, створений ним у «Нарисах з новітнього українського письменства».

Коли перший катрен сонета Зерова «Куліш» пронизаний болем втрати – відійшло ціле покоління подвижників (*«Давно в труні тарас і Костомаров, / Грабовський чемний, лагідний Плетньов...»*<sup>402</sup>), завершується життєве коло Куліша (*«свивє розум і холоне кров»*), то далі іде градація позитивно маркованих образів, які вказують на моменти Кулішевої біографії: відродження після пожежі хутору Мотронівки (*«Феніксом з пожежу / Мотронівка відроджується знов»*) і молоде завзяття, із яким письменник веде непримиренну боротьбу з малоросійством як національним недугом (*«він боре тупість і муругу лін»*), його культурницька і просвітницька діяльність (*«В Європі хоче “ставляти курінь”, / Над творами культурників п’яніє»*). Сцена смерті чи, радше, легенди про те, що Куліш помер сидячи за перекладом, є пуантом сонета (*«І днів старечих тягота легка, / І навіть в смертних муках агонії / В повітрі пише ще його рука»*) і водночас кульмінацією зеровського оптимістичного світогляду.

---

<sup>401</sup> Хвильовий М. Думки проти течії // Хвильовий М. Твори : У 2 т. Київ : Дніпро, 1991. Т. 2. С. 473.

<sup>402</sup> Зеров М. Твори : У 2-х т. Т.1 : Поезії. Переклади. Київ : Дніпро, 1990. С. 32.

А відтак смерть Куліша стає не символом кінця, а його кроком у безсмертя.

Ліричний твір Базилевського «На смерть Пантелеймона Куліша» – це і продовження мистецького діалогу навколо знакової постаті, і діалогу українських поетів різних генерацій зі схожими художньо-естетичними позиціями. Звернення до знакових постатей української (і не тільки) історії та культури є характерною рисою творчості Базилевського. «Климентій, Син Зиновія», «Любов Лі Бо», «Мольєр», «Ду Фу», «Евріпід», «З епістолярію Плінія Молодшого» та ін. – далеко не вичерпний перелік його поезій із розряду транспозитивних, серед яких і «На смерть Пантелемона Куліша».

Якщо розглядати вірші Маланюка і Зерова як послідовне – життя і смерть – розгортання теми Куліша, то в Базилевського отримує подальший розвиток заявлений Маланюком мотив невдячності нащадків, який розгортається в «посмертну кривду»:

*Не знав, що гримітимуть темні пророки з амвона  
майданів, запруджених людом, під ревище й сміх,  
Що в святицях степів подвижника Пантелеймона  
вони перекреслять перстами безумців своїх<sup>403</sup>.*

Як і Зеров, Базилевський звертається до епізоду смерті («Рукою водив перед смертю...»), але, закріплюючи вірш, у першій строфі подає його буквальный сенс, а в останній перетворює на символічний місток до мотиву полеміки Куліша і Шевченка, не заявленого утворах Маланюка і Зерова:

*Йому б дописати! Досперечаться з Тарасом!  
Йому б доказати! І квапиться він доказать.*

У результаті Базилевський доповнює традиційний для теми фактографічний пласт «Куліш – “батько” історичного роману» («минуле осмислив»), «Куліш – поет-сатирик» («пострілював в'їдливым словом в свого і чужого»), «Куліш – пропагандист світової класики» («надбанням віків застеріг») новим, що спрямований на розвінчання радянського ідеологічного міфу про

<sup>403</sup> Базилевський В. На смерть Пантелеймона Куліша // Базилевський В. Вертеп : Вибрані твори. Київ : Криниця, 2004. С. 432.

протистояння «буржуазного націоналіста» Куліша і «революціонера» Шевченка. У своїй оцінці він наголошує на принциповості й незламності позиції поета: *«богомазом / не був і не гнувся, як в лузі під вітром лоза»*. Ця теза адресована насамперед сучасникам самого автора, для багатьох із яких пристосуванство стало свідомо обраною формою виживання.

Отже, Базилевський, як і його попередники, у своєму варіанті транспозитивної лірики, де в центрі твору перебуває драматичний текст життя Куліша, актуалізує аспект, який відповідає «моментові» дня.

Проведене дослідження дозволяє зробити такі висновки:

- інтерес до знакових особистостей, «реабілітація» окремих сторінок нашої історії, мотив самозречення в ім'я поступу культури і здолання варварства – спільний «простір» поетів різних історико-мистецьких генерацій, чия увагу привернула постать Куліша;

- в аналізованих поезіях біографічний «текст» виступає в ролі інтертексту задля відтворення антропоцентричної концепції авторів, які сповідували пієтет перед класичними традиціями і створили зразки транспозитивної поезії;

- ознаками транспозитивної поезії в цих творах є використання оніму («Куліш») і наявність цитати (у сонеті Маланюка); фактографічна частина містить вказівку на місце («Мотронівка», «хутір») і час (у Зерова через називання представників генерації письменників, що відійшла), парафрастичну характеристику основних напрямів багатогранної діяльності Куліша, епізод смерті (у Зерова і Базилевського) та взаємин із сучасниками (Базилевський). На оцінну частину вказують епітетика творів, біблійна алюзія («Малоросійський Єремія») та історична паралель («Мотронівка – Чигирин» у Маланюка);

- у полемічній частині кожен з авторів обирає свою стратегію: Маланюк апелює до «тексту життя» Куліша як до матеріалу для питомих власній творчості інвектив публіцистичного характеру. Зеров інтерпретує мотив смерті письменника в тональності неокласичної оптимістичної

історичної перспективи. Тоді як Базилевський акцентує на драматичній посмертній долі письменника, зокрема на звульгаризованій оцінці його імені та спадщини в радянській критиці, на якій виростав міф про антагонізм Куліша і Шевченка. У такий спосіб сучасний поет, деміфологізуючи його, продовжує вивершувати традиції перерваного в нашій літературі модернізму.

## ВИСНОВКИ

---

Світова література – це символічний простір, мандруючи яким, читач вслухається в голоси і вдивляється в обриси Інших, щоб пізнати світ і Себе. Нерідко в ролі «провідників» у цьому просторі автори пропонують читачеві добре знані образи, мотиви, сюжети, запрошуючи в такий спосіб до інтелектуальної гри з Текстами по колу.

Саме в літературі ХХ століття міжтекстовий діалог стає особливо активним і плідним, уможлиблюється завдяки різноманітним стратегіям і формам, набуває ролі визначальних рис стилетвірного чинника. Якщо для творів попередніх епох характерною є нова інтерпретація переважно традиційних образів і мотивів, то в добу Модерну письменники нерідко вдаються до певних сюжетних схем, до цілісних художніх практик, апробованих класиками. Так, Т. Гарді в романі «Тесс із роду Д'Ербервіллів», В. Фолкнер у «Галасі і шаленстві» і Г. Гарсія Маркес у «Ста роках самотності», які створили свої літературні території за міфопоетичними принципами. Прозаїки моделюють динамічну панораму світобудови з її ієрархічними світами, виявляють їхній вплив на духовний, душевний і фізичний рівні буття, на природну й історичну реальності, пропонують відповідну систему цінностей, визначають місце і роль людини як мікрокосму в Макрокосмі. Спільними для різних художніх моделей світу є міфологічний простір, маніпуляції з часом, характерні для міфологічної свідомості метаморфози з іменами. За великим рахунком, літературні території демонструють пошук антитези недосконалій реальній дійсності; втілюють реалізацію концепції неоміфологізму в новітніх метажанрах і втілюють т. зв. деміургічні функції авторів.

Проте, незалежно від напрямку і творчого методу, письменникам різних епох довелося не тільки вибудовувати свої взаємини з читачами, критиками, своїм натхненням і розчаруваннями, а й із численними революціями, які випали на долю

людства. По-різному складались взаємини митця і революції «як швидкого та насильницького переходу до нового ладу». Таке визначення закріпилося за революцією після переходу цього терміна з природничого дискурсу в політичний. Та навіть за умови амбівалентного характеру, що зумовлює корегування естетичних запитів письменника з суспільно-політичною атмосферою, революції служили резонатором художніх ідей і джерелом нових мистецьких явищ. Від часу однієї з перших у Західній Європі революції (XVII ст.) визначились варіанти взаємин, які, оперуючи античними міфологемами, можна означити, як митець-Немезіда, що вершить моральний суд (Дж. Мільтон); закоханий у свій витвір-революцію Пігмаліон, який мріє вдихнути життя у свою мрію (Вольтер, Ж.-Ж.Руссо, Д.Дідро та ін.); митець – дитя Сатурна, якого пожирає «батько-революція» (Бомарше); митець-олімпієць, що, черпаючи з революції як Кастальського джерела, мріє про торжество Конкордії (В. Гюго); підліток-Ікар, який уявив себе Прометеем (А.Рембо) або Орфей (Е.М.Рільке та ін.). А для літератур, які формувались у тоталітарних державах, складні взаємини митця з революцією втілювались і в образі «дитини Сатурна», і в лже-Прометееві, і, врешті, в образі Дедала, який іспівучасник творення псевдо-гуманістичної ідеології і готовий до боротьби з нею митець-учений.

Серед образів світу, характерних для літератури XX ст., цікавим є і корельований із концептом «цирк». Світ постає як циркове дійство чи доля циркового артиста. Основними тенденціями в художній розробці циркового мотиву в новітній прозі є трансформація мотиву утримання чи втрати циркачем рівноваги як метафори втрати рівноваги життя, де рятівником стає творчість (у Ф. Кафки). В інтелектуальному романі використовується значеннєвий потенціал цирку як топосу магічного кола, особливої території зі своїми законами (у Г. Гессе), де герой проходить ініціацію, щоб віднайти чи втратити власну «самість» (у В. Фолкнера). Актуалізація антитоталітарних мотивів уможлиблює прочитання образу цирку як пародійного двійника (у

М. Булгакова) або альтернативи такого суспільства завдяки семантиці руху, змінності і свободи, яка протиставляється статичі та несвободі тоталітарної держави. У зразках магічного реалізму (у В. Фолкнера, Г. Г. Маркеса) образ цирку пов'язується з інфернальним світом, вписаним у космогонічний міф. Як метафора світовлаштування він відображає карнавальнотеатральний, умовно-ігровий бік соціальності, характерної для постмодернізму.

У багатьох західноєвропейських літературах (особливо тих, де рецепція світового інертексту – частина національного художнього дискурсу) у добу Модерну продовжується потужне авторське інтерпретування класичних традицій. У французькій літературі цікавою з цього погляду є творчість Гі де Мопассана. Знакова для письменника тема Ерос – Танатос корелює у його творах з античним «текстом», імпліцитно оприявленим у міфологемах і філософемах. Зокрема, у новелах «Могильниці» й «Покійниця» втілена питома для модернізму інтерпретація мотиву «кохання – смерть» як амбівалентного та запропоноване авторське переосмислення міфологем та світоглядних ідей порубіжжя, укорінених в філософські ідеї античності. Новели Мопассана можна сприймати як неоміфологічні тексти, де космологічний міф класичної доби трансформується в соціальний міф і через накладання простору життя на простір смерті доповнюється мотивом тотальної – просторово-часової, тілесної і світоглядної – деформації та авторським міфом про «марну красу». У новелах втілено трагічну філософсько-символічну («Покійниця») та іронічно-фривольну («Могильниці») версії традиційної тематичної зв'язки, де мотив кохання перетворюється в «кохання на продаж». Розгортаючись на тлі кладовища-сцени як образу сучасного світу, де персонаж – Орфей, для якого «сходження в Аїд» набуває нового сенсу, мотив кохання набуває символічного змісту подорожі до істини.

Інший мотив із числа світових – мотив бастарда – розглядається у творчості Мопассана як один із факторів



авторської концепції людини і площина перетину найбільш типових мотивів його новел. Письменник тлумачить мотив (і ширше – тему) бастарда в соціальному, психологічному та метафорично-символічному сенсах. Розглядаючи новелістику Мопассана з погляду ролі мотиву нешлюбної дитини у структурі твору та його ідейно-тематичного змісту, виокремлюємо такі групи, як новели з мотивом-тлом; твори, де мотив нешлюбної дитини є лейтмотивом; новели, де історія бастарда стає центральною темою. При цьому в інтерпретації Мопассана поєдналися загальні тенденції побутування мотиву у світовій літературній парадигмі та індивідуальне авторське прочитання, зумовлене осмисленням таких питань, як трансформація моделі родини, інтерес до теорії спадковості, посилення атеїстичних настроїв, наростання розчарування в системі традиційних соціальних і моральних цінностей тощо.

Міфотворчість стає виразною ознакою і англійської неоромантичної прози. У творах Р. Л. Стівенсона, Р. Кіплінга та Г. Веллса здійснена спроба перетворення власних текстів на неоміфологічні. Для метатексту англійського неоромантизму характерне створення авторської міфологічної системи; відтворення глибинних міфо-синкретичних структур мислення; реконструкція або/і осучаснення традиційних міфологічних сюжетів; відродження фольклорних та етичних «текстів» національного буття і свідомості; орієнтація на первісні архетипні елементи буття.

Українська література як частина світової так само активно апелює до художнього досвіду минулого – зарубіжного та вітчизняного. Інтертекстом для багатьох поколінь українських письменників стала знакова для їхньої національної ідентичності творчість Тараса Шевченка. Як своєрідний «текст» Шевченкова словесна і живописна спадщина перетворилась на об'єкт наукової рецепції, художнього осмислення, наслідування і продовження. А у творчості поетів доби зрілого модернізму вона слугує певним

посередником у тлумаченні феномену античності, до якої не раз звертався і Шевченко-поет і Шевченко-художник.

Надзвичайно плідним в історії української літератури з погляду рецепції й адаптації світового художнього досвіду виявився період 1920-1930-х років, коли формувались основні тенденції зрілого (чи високого) модернізму. Своєрідним діалогом на спільну тему стала творчість двох чи не найбільших представників «високого модернізму» в українській та американо-англійській літературах – Миколи Зерова і Томаса Стернза Еліота. На точки перетину в цьому діалозі перетворились актуальні для обох митців проблеми культури як центральної в їхньому доробку, ролі у творенні національних варіантів неокласики, а також виразна культурологічна парадигма власної поезії. Особливо виразно вони проявляються в символічних текстах – «тексті Вергілія» і «тексті Данте» – як об'єктах рецепції та інтерпретації обох митців ХХ ст.

Античний «текст», а саме традиції поезії Сафо та Анакреонта, тематична тріада Алкея «вино – природа – кохання» та інші мотиви давньогрецької і римської лірики, які ілюструють широкий спектр інтерпретації концепту «кохання», стали частиною інтертексту творчості Максима Рильського. Ліричний герой його любовної поезії віднаходить своє «обличчя» в міфічних і літературних персонажах античності. Пошуки ним Кохання сумірні з пошуками Краси та Істини.

Як і Максим Рильський, Павло Тичина також апелював до традицій античності. У поетичному циклі «Замість сонетів і октав», окрім біблійних мотивів і творчості Григорія Сковороди, джерелами інтертекстуальності стали композиційні принципи античної літератури. Звернення поета до різноманітних форм і функцій інтертекстуальності спрямовні на розкриття магістральних мотивів його творчості – пізнання себе і світу.

Нерідко в ролі інтертексту у творах українських письменників виступали біографії персонажів античної історії, культури, міфології. Варіанти тлумачень античних біографій

зумовлені різними моделями художньої трансформації греко-римського тексту, серед яких виокремлюються неокласична (творість кийвських неокласиків і Євгена Маланюка) і символістська (поезія Павла Тичини і Дмитра Загула). Діалог українських поетів з «текстом» античної біографії є і художнім прийомом, і «інтертекстом», і особливістю стилю, і естетичною категорією. Фрагменти життєписів персонажів історії (Перикл, Клеон і Діодот, Трасібул, Олександр Македонський, Юлій Цезар, Антоній, Клеопатра, Марк Аврелій, Муцій Сцевола, Спартак) і культури (Гомер, Ксенофонт, Аристей Прокезійський, Гесіод, Овідій, Гораций, Вергілій, Аристарх, Катулл, Петроній, Діоген, Архімед, Геродот) у художній інтерпретації українських поетів є підтвердженням нової художньої концепції опису людського життя, яка формувалася в модернізмі; втіленням ідеї всечасності, трансепохальності та потрактування «безсмертя» як певного духовно-морального феномену.

В українській літературі цього періоду продемонстрований і широкий діапазон художньої інтерпретації окремих античних топосів, як, наприклад, міфологеми кентавр. Поряд із мотивом битви титанів, образами Прометея, гідри та інших, кентавр творив комплекс античних міфем, які стали частиною ідеологічної міфології. Із усього розмаїття набутих образом кентавра значень кожен з авторів обирав певний семантичний комплекс для висловлення власного погляду на героїзований/естетизований/не-героїчний тощо тип, створений на основі рецепції цієї міфологеми. Разом з актуалізацією в добу модернізму інтересу до амбівалентних персонажів зросла множинність тлумачень образу кентавра. В українській літературі 1920-1930-х років натрапляємо на його неокласичну інтерпретацію, суголосну типовій для творчості Миколи Зерова і Максима Рильського тенденції естетизації, де кентавр Хірон – символ перемоги цивілізації над варварством та уособлення «стихійного» поета. Неоромантичну (у творах соцреалістичного спрямування з «рудиментами» неоромантизму, зокрема в Андрія Малишка), де позбавлений

індивідуальних рис кентавр перетворився на вершника революції з активізацією семи агресії. Натомість Микола Хвильовий, відмовившись від експліцитного оприявлення міфологеми, втілює принцип конструювання химеричної істоти в мотиві двійництва («”Я”(Романтика)») та у сценарії власного життя.

Інший не менш промовистий античний топос, який увиразнює тенденцію переходу міфологем у філософеми чи ідеологеми, – образ Сатурна. У поезії Михайля Семенка ця міфологема відіграє змістову і структуротвірну функції. Мотив Сатурна стає і автобіографічно маркованим, і оцінним щодо свого часу, і драматично профетичним. Михайло Семенко вдається до різних – експліцитної (алюзії, образи-символи) та імпліцитної (світоглядний елемент) – форм вираження традиційного та авторського розуміння мотиву Сатурна як характеристики жортокої революційної доби, що пожирає своїх «дітей».

Так само цікавою є художня реалізація широкого спектру мотиву мандрів у поезії 1920 – 1930-х рр. В основі типології «маршрутів» лежать антиномії «реальне – ірреальне», «своє – чуже», «суб’єктивне – об’єктивне», а також осмислення різних часових категорій, як-от: «минуле», «теперішнє», «майбутнє». Специфіка втілення «маршрутів» різних типів увиразнена в неоромантичній, неокласицистичній і символістській поетичних парадигмах.

Цікавим явищем в українській літературі високого модернізму є творчість Юрія Клена. Його звернення до античного «тексту» поєднує неокласичну і неоромантичну тенденції інтерпретації, при цьому Юрій Клен сприймав античність як «дзеркало», а в масці Порфирія Горотака – як «задзеркалля». Проявами античної інтертекстуальності у творах Юрія Клена є заголовки та імена, що відсилають до класичних творів; цитати без атрибуції у складі тексту; епіграфи; алюзії, ремінісценції; переказ «чужого» тексту у власному. Тоді як Порфирій Горотак віддає перевагу стилізації і пародіюванню. Та спільним є питома для неокласичної трансформації античного тексту переважання

конкретно-національної інтерпретації над узагальнено-традиційною.

Особливості осмислення античної художньої традиції, закладені в добу високого модернізму, отримують нове життя в сучасному літературному поєсі. Аналіз української поезії кінця ХХ – початку ХХІ ст. із погляду рецепції і функціонування в ній античної топіки дає підстави для припущення, що для цього етапу української античності характерна тенденція симбіозу модерністського (втіленого, зокрема, у таких інтерпретаційних моделях, як неокласична, символістська, неоромантична) із постмодерним прочитанням класичної спадщини. У такий спосіб формується новітня модель, у якій виражені всі модуси оприявлення міфу в художній творчості – міфологізація, реміфологізація, деміфологізація і власне авторський міф.

Значною мірою це стосується і образу поета. Так, у творчості Володимира Базилевського підґрунтям для міфологічної та історико-культурної репрезентації образів поетологічного комплексу і поета зокрема є античний текст. В авторському тлумаченні образів і мотивів античного походження поєдналися риси характерних для доби високого модернізму неокласичної та символістської моделей інтерпретації прецедентного тексту. Його поет – це новітній Орфей, готовий на самопожертву в ім'я мистецтва.

Особливої виразності образ митця набуває у тих випадках, коли в ролі прототипа опиняється реальний персонаж вітчизняної культури. Так, життя і творчість Пантелеймона Куліша є спільною темою для поетів різних історико-літературних періодів – Миколи Зерова, Євгена Маланюка і Володимира Базилевського. Твори цих поетів є зразками транспозитивної лірики, де біографія використана як інтертекст задля відтворення антропоцентричної концепції та орієнтації на світову класику її авторів. Кожен із них пропонує свою поетичну версію постаті Куліша як образу, міфу і концепту: Зеров інтерпретує епізод його смерті в тональності неокласичної оптимістичної історичної перспективи, Маланюк – з

метою створення інвективи публіцистичного характеру, а Базилевський акцентує на звulьгаризованій радянській інтерпретації постаті письменника, на якій виростав міф про антагонізм Куліша і Шевченка.

Отже, література доби Модерну є водночас джерелом і простором, де письменники, звертаючись до художньої спадщини попередніх епох, шукають власне «Я», осмислюють свою національну й релігійну ідентичність, пропонують авторські проєкції теперішнього та майбутнього. Віднайдені ними «ключі» і досвід наснажують і митців сучасності.

## БІБЛІОГРАФІЯ

### *До розділу 1*

1. *Андреев Л.* Феномен Рембо // Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе : Сборник. Москва : Радуга, 1988. С. 5 – 26.
2. *Андреев М.* Фердинандо Камон и смеховая традиция // Новые художественные тенденции в развитии реализма на Западе. Москва : Наука, 1982. С. 164 – 200.
3. *Арендт Х.* О революции. Москва : Европа, 2011. 464 с.
4. *Арьес Ф.* Человек перед лицом смерти. М. : Прогресс-Академия, 1992. 528 с.
5. *Бевз Т.* Феномен «революції» у дискурсах мислителів, політиків, науковців. Київ : ІПіЕНД ім. І.Ф. Кураса НАН України, 2012. 176 с.
6. *Бісмут Р.* Теоретичні аспекти новел Гі де Мопассана // Наукові записки. Серія: Літературознавство, 2014. №41. Тернопіль, 2014. С. 200 – 214.
7. *Блох Э.* Принцип надежды // Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы. Москва : Прогресс, 1991. С. 49 – 79. URL: [http://www.redflora.org/2012/08/blog-post\\_13.html](http://www.redflora.org/2012/08/blog-post_13.html)
8. *Богомолов С.* Художественная версия концепции «нового империализма» в неоромантизме Р. Л. Стивенсона // Вестник Оренбургского государственного университета. 2004. № 2. С. 26 – 29.
9. *Бочаров А.* Экзаменует жизнь // Новый мир. №8. 1982. С. 230 – 236.
10. *Булгаков М.* Мастер и Маргарита. Київ : Молодь, 1988. 352 с.
11. *Буренина-Петрова О.* Цирк в пространстве культуры / Ольга Буренина-Петрова. Москва : Новое литературное обозрение, 2015 URL: [http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=17199146](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=17199146).
12. *Бячкова В.* Образ незаконнорожденного в викторианской литературе // Мировая литература в контексте культуры. 2014. №3(9). С. 16 – 23.
13. *Великовский С.* В поисках утраченного смысла. Москва : Центр гум. инициатив, 2012. 272 с.
14. *Великовский С.* Верлен. «Проклятые поэты». Рембо. Малларме и символизм // История всемирной литературы : В 9-ти т. Т. 7. Москва : Наука, 1991. С. 315 – 324.
15. *Веллс Г.* Острів доктора Моро // Веллс Г. Машина часу. Харків. Фоліо, 2003. С. 107 – 212.

16. *Гарди Т.* Тесс из рода Д'Эрбервиллей. Москва : Худ. литература, 1987. 317 с.
17. *Гарин И.* Проклятые поэты. Москва : ТЕРРА-Книжный клуб, 2003. С. 3 – 9.
18. *Гордиенко О.* Поэтика уэссекского цикла Т. Харди: автореф. дис. канд. филол. наук : 10.01.03. Москва, 2008. 20 с.
19. *Грандель Ф.* Бомарше. Москва : Искусство, 1979. 456 с.
20. *Гуменна В., Мельникова Р.* Ерос і Танатос у контексті європейської літератури // Проблеми сучасного літературознавства. Вип. 19. 2014. С. 51 – 59.
21. *Гурдуз А., Федорова О.* Перегляд літературознавчих стереотипів: поетика «уессекських романів» Томаса Гарді. URL: <http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2013/10/1.4.6.pdf>
22. *Гюго В.* Девяносто третий год // Гюго В. Собрание сочинений : В 15 т. Т. 11. Москва : Госиздат худ. литературы, 1956. URL: <http://www.lib.ru/INOOLD/GUGO/93god.txt>
23. *Гессе Г.* Степовий вовк. Харків : Фоліо, 2011. 283 с.
24. *Гессе Г.* Франц Кафка // Гессе Г. Письма по кругу. Москва : Прогресс, 1987. С. 246 – 256.
25. *Градовський А.* «Хто з вас без гріха...»: Деякі аспекти вивчення новели Мопассана «Пампушка» // Зарубіжна література в навчальних закладах. 1997. №5. С. 22 – 29.
26. *Гресько М.* Твори Гі де Мопассана в перекладах і критиці на Україні (1883 – 1960): дис. ... канд. філол. наук : 10.01.03. Львів, 1962. 180 с.
27. *Давидов Ю.* Этика любви и метафизика своеволия: Проблемы нравственной философии. Москва : Мол. гвардия, 1982. 287 с.
28. *Дейнеко И.* Поэтика магического реализма в романе Габриеля Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества». URL: <http://natapa.msk.ru/sborniki-pod-redaktsiey-n-t-pahsaryan/poetika-magicheskogo-realizma-v-romane-gabrielya-garsia-markesa-sto-let-odinochestva.html>
29. *Делазари И.* Паломничество в Йокнапатофу // Вопросы литературы. 2008. №2. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2008/2/de11.html>
30. *Долинин А.* Загадки Редьярда Киплинга // Kipling R. Poems, Short Stories. Москва : Радуга, 1983. 456 с.
31. *Дьяконова Н., Долинин А.* О Редьярде Киплинге // Киплинг Р. Избранное. Ленинград : Худ. лит., 1980. С. 3 – 26.
32. *Дроздовський Д.* У Макондо не вмирають // Всесвіт. 2014. № 5 – 6.
33. *Дугина И.* «Здесь нахожу я греческие игры...». Цирк в художественной литературе // Континент. 2003. №116. URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2003/116/dugin.html>



34. *Дьяконова Н.* Стивенсон и английская литература XIX века. Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1984. 192 с.
35. *Заболотська О.* Символіка простору і межі у романі В. Фолкнера «Галас і шаленство» // Південний архів. Сер. : Філологічні науки. 2009. Вип. 45. С. 161 – 168.
36. *Затонський Д.* Література – це я сам // Кафка Ф. Процес. Харків : Фоліо, 2006. С. 3 – 18.
37. *Жолковский А.* Блуждающие сны и другие работы. Москва: Наука, 1994. 427 с.
38. *Ивашикевич Я.* Зигфрид. URL: <http://istoriya-cirka.ru/books/item/f00/s00/z0000001/st005.shtml>
39. *Ионикс Г.* Уильям Фолкнер и сотворенный им мир. URL: <http://magazines.russ.ru/slovo/2007/55/io35.html>
40. *Кагарлицкий Ю.* Певец человечества // Киплинг Р. Наулака. Ким. – Санкт-Петербург : Прибой; Москва : Вокруг света, 1993. С. 5 – 11.
41. *Кагарлицкий Ю.* Герберт Уэллс: Очерк жизни и творчества Москва : Гослитиздат, 1963. 279 с.
42. *Кафка Ф.* Перше горе. Голодомайстер // Кафка Ф. Процес. Харків : Фоліо, 2006. С. 305 – 307.
43. *Кафка Ф.* Америка. Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. 376 с.
44. *Киплинг Р.* Маугли Москва : Оникс, 2001. 384 с.
45. *Кофман А.* Латиноамериканский художественный образ мира. Москва : Наследие, 1997. 318 с.
46. *Куприн А.* Редьярд Киплинг // Куприн А. Собрание сочинений : В 6 т. Т.6. Москва : Худ. лит., 1964. С. 607 – 612.
47. *Курий С.* Не просто сказки Редьярда Киплинга // Время Z. 2008. №1. URL: <http://www.ytime.com.ua/ru/26/425/1>
48. *Кутейщикова В., Основат Л.* Новый латиноамериканский роман. Москва : Сов. писатель, 1983. 423 с.
49. *Кэмпбелл Дж.* Тысячеликий герой. Москва : Ваклер; Рефл-бук; АСТ, 1997. 384 с.
50. *Лавріненко Ю.* Література межевої ситуації // Лавріненко Ю. Зруб і парости: Літературно-критичні статті, есеї, рефлексії. Мюнхен : Сучасність, 1971. 331 с.
51. *Лакшин В.* Булгакиада // Лакшин В. Открытая дверь : Воспоминания и портреты. Москва : Моск. рабочий, 1989. С. 409 – 446.
52. *Левцова И., Парчевский Б. Г.* Дж. Уэллс. Москва : Книга, 1966. 167 с.

53. *Лозенко В.* Место Г.Уэллса как мифотворца в мировой литературе // Наук. записки Харків. держ. пед. ун-ту. Серія: Літературознавство. 2004. Вип. 3(39). Ч. I. С. 96 – 100.
54. *Лотман Ю., Успенский Б.* Миф – имя – культура // Лотман Ю. Избранные статьи : В 3 т. Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин : Александр, 1992. С. 58 – 76.
55. *Маркес Гарсиа Г.* Сто лет одиночества. Москва : Олимп, 2002. 472 с.
56. *Матвійшин В.* Поетика французького натуралізму в літературно-критичній рецепції І. Франка // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали Міжнар. конференції (Львів, 25-27 вересня 1996 р.). Львів, 1998. С. 334 – 340.
57. *Мегела І.* Структура оповіді в романі Г. Гессе «Степовий вовк» // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики. Вип. 22. 2012. С. 172 – 180.
58. *Мелетинский Е.* Поэтика мифа. Москва : Мир, 2012. 336 с.
59. *Миколайчук А.* Мотивна організація часопростору у романістці В. Фолкнера // Світова література на перехресті культур і цивілізацій. 2012. №5. С. 146 – 156.
60. *Мопассан де Г.* Перший сніг. Київ : Дніпро, 1985. 325 с.
61. *Мопассан де Г.* Полное собрание сочинений : В 12-ти т. Москва : Правда, 1958. URL: [http://mopassan.krossw.ru/html\\_mp/mopassan-bk01\\_bespol-ls\\_1.html](http://mopassan.krossw.ru/html_mp/mopassan-bk01_bespol-ls_1.html)
62. *Муравецька Я.* Специфіка відображення Танатосу в призмі культурно-історичних епох // Теорія літератури: концепції, інтерпретації [наук. праць]. Київ : Логос, 2014. С. 200 – 205.
63. *Мэй Р.* Любовь и воля. Москва : Рефл-бук. Київ : Ваклер Винтаж, 2007. 288 с.
64. *Павлова Т.* Джон Мильтон: революция и нравственность // Европейский альманах. История. Традиции. Культура. Москва : Наука, 1993. С. 189 – 195.
65. *Пащенко В.* Гі де Мопассан. Нарис життя і творчості. Київ : Дніпро, 1986. 229 с.
66. *Пащенко В.* Мопассан-новеліст // Мопассан де Г. Перший сніг. Київ : Дніпро, 1985. С. 5 – 16.
67. *Подгаецкая И.* О французском классическом стиле // Подгаецкая И. Избранные статьи. Москва : ИМЛИ РАН им. А.М.Горького, 2009. 592 с.
68. *Полищук Я.* Поліфункціональність міфу в поезиці модернізму // Слово і час. 2001. №2. С. 35 – 45.

69. *Раздьяконова Е.* Миф как реальность и реальность как миф: мифологические основания современной культуры: дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01. Томск, 2009. 160 с. URL : <http://www.dissercat.com/content/mif-kak-realnost-i-realnost-kak-mif-mifologicheskie-osnovaniya-sovremennoi-kultury>
70. *Рудницкий М.* Франц Кафка, прочитанный сегодня // Кафка Ф. Америка. Санкт-Петербург, : Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. С. 5 – 14.
71. *Салем Ж.* Ги де Мопассан – философ? // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 7: Философия, Социология и социальные технологии. 2006. С. 98 – 105. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/gi-de-mopassan-filosof-per-s-fr-m-n-bocharovoy>
72. *Самарин Р.* Джон Мильтон и споры о нем // Зарубежная литература. Москва : Высш. шк., 1987. 368 с.
73. *Слободнюк Е.* Художественная действительность «Книг Джунглей» Р. Киплинга: двоемирие и мифология Закона : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03. Магнитогорск, 2013.
74. *Соколов Б.* Театр Варьете // Булгаковская энциклопедия. Москва : Локид Миф, 2000. 588 с.
75. *Соколовская Ж. А. П.* Чехов и Ги де Мопассан: национальное своеобразие малой прозы: дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Новгород, 2005. 194 с.
76. *Ткачук М.* Новелістичний дискурс Гі де Мопассана // Наукові записки. Серія: Літературознавство. №41. Тернопіль, 2014. С. 260 – 277.
77. *Топер П.* Трагическое в искусстве XX века // Вопросы литературы. 2000. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2000/2/toper.html>
78. *Ушкалов Л.* Маркіз де Сад, Ломброзо та інші: західні паралелі до «Я (Романтика)». URL: <http://kharkiv-nspu.org.ua/archives/3474>
79. *Уваров М.* Любовь и смерть в философско-музыкальной мистерии серебряного века // Фигуры Танатоса: Тема смерти в духовном опыте человечества. Философский альманах. V спецвыпуск. 1995. №5. С. 21 – 24.
80. *Фолкнер В.* Ошибка в химической формуле. URL: [http://lib.ru/INPROZ/FOLKNER/r\\_formula.txt\\_with-big-pictures.html](http://lib.ru/INPROZ/FOLKNER/r_formula.txt_with-big-pictures.html).
81. *Фолкнер В.* Шум і лють. Київ : Вид-во Жупанського, 2018. 344 с.
82. *Фрейд З.* Будущее одной иллюзии // Вопросы философии. 1988. №8. С. 132 – 160.
83. *Шалагінов Б.* Зарубіжна література: Від античності до початку XIX сторіччя. Київ : Вид. дім «КМ-Академія», 2004. 360 с.
84. *Шопенгауэр А.* Смерть и ее отношение к неразрушимости нашего существа // Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Москва : Наука, 1993. Т. 2. URL: [https://royallib.com/read/shopengauer\\_artur/smert\\_i\\_ee\\_otnoshenie\\_k\\_nerazrushimosti\\_nashego\\_sushchestva.html#0c](https://royallib.com/read/shopengauer_artur/smert_i_ee_otnoshenie_k_nerazrushimosti_nashego_sushchestva.html#0c).

85. *Энтитейн М.* Сверхпоэзия и сверхчеловек // Знамя. 2015. №1. С. 163 – 175.
86. *Энтитейн М.* Поэзия и сверхпоэзия : о многообразии творческих миров. СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. 480 с.
87. *Яцків Н.* Структурно-стильові домінанти новелістики Гі де Мопассана // Молодий вчений. 2015. №11(26). Ч. 1. С. 125 – 130.
88. *Яцків Н.* Гі де Мопассан та В. Стефаник: спільне та відмінне // Дивослово. 1999. № 9 – 10. С. 7 – 10.
89. *Shutt N. J. L.* Nobody's child. The theme of illegitimacy in the novels of Charles Dickens, George Eliot and Vilkie Collins. The University of York department of English and Related Literature, 1990. 297 p.

### До розділу 2

90. *Астаф'єв О.* У пошуках світової гармонії. Григорій Сковорода і Юрій Клен : діалог через віки. Ніжин : Ніжинський державний педагогічний інститут ім. М. Гоголя, 1996. 30 с.
91. *Баткин Л.* Итальянское Возрождение: проблемы и люди. Москва : РГГУ, 1995. 448 с.
92. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. Москва : Худ. литература, 1975. 502 с.
93. *Вашкевич А.* Диоген // Философский энциклопедический словарь. Минск, 1998. URL : <http://ariom.ru/wiki/DiogenSinopskijj/print>
94. *Галайчук Я.* Сюїта самотності (до питання про серію рисунків Т. Г. Шевченка «Телемах – Діоген») // Питання шевченкознавства. Вип. 2. К., 1961. С. 77 – 85.
95. *Генералюк Л.* Символіко-алегоричний концептуалізм Т. Шевченка: інтроспективна серія «Телемах – Діоген» // Студії мистецтвознавчі. Київ : ІМФЕ НАН України, 2009. №1(25). С. 31 – 50.
96. *Гетьман С.* Просвітницький ідеал людини та його образна інтерпретація у повістях Т. Шевченка : автореф. дис... канд. наук : 10.01.01. Київ, 2003. 20 с.
97. *Дефо Д.* Життя й незвичайні та дивні пригоди Робінзона Крузо. Київ : Дніпро, 1985. 319 с.
98. *Дзюба І.* Слава – світовий (універсальний) та Шевченків мотив // Зарубіжна література. 1996. 3 вересня
99. *Євшан М.* Проблеми творчості // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. Київ: Основи, 1998. С. 12 –17.
100. *Євшан М.* Релігія Шевченка // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. Київ : Основи, 1998. С. 25 –30.

101. *Євшан М.* Тарас Шевченко // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. Київ : Основи, 1998. С. 79 – 119.
102. *Зеров М.* Іван Белоусов, російський перекладач «Кобзаря» // Життя й революція. 1930. №3.
103. *Зеров М.* Українське письменство XIX ст. // Зеров М. Твори: У 2-х т. Т. 2 : Історико-літературні та літературознавчі праці. Київ : Дніпро, 1990. 601 с.
104. *Зеров М.* Шевченко і Аскоценський // Радянське літературознавство. – 1989. №3. С. 35 – 42.
105. *Маланюк Є.* Поезії. Львів : Фенікс Лтд, 1992. 686 с.
106. *Мельник С.* Концепція історії літератури в науковій спадщині неокласиків : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 1995. 20 с.
107. *Микитенко Ю.* Сяйво Гіппокрени : З історії й типології українсько-грецьких літературних зв'язків. Київ : Всесвіт, 2008. 391 с.
108. *Мойсеїв І.* Космос Тараса Шевченка: поезія, проза, образотворчість. Культурологічне дослідження семантики і числокодів. Київ : УкрСіч, 2008. 398 с.
109. *Омельчук О.* Національна ідентичність літератури у трактуванні Євгена Маланюка : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2002. 20 с.
110. *Павличко Д.* Безсмертний майстер // Зеров М. Твори: У 2-х т. Т. 2 : Історико-літературні та літературознавчі праці. Київ : Дніпро, 1990. С. 14 – 20.
111. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1997. 360 с.
112. *Пеленський Є. Ю.* Овідій в українській літературі. Краків – Львів : Українське видавництво, 1943. С. 5 – 47.
113. *Пеленський Є. Ю.* Поети 1920-их років // Антологія сучасної української поезії. Львів : Накладом «Рідної школи» й «Ізмарагду», 1936. С. 5 – 15.
114. *Перевезенцев С.* Диоген Синопський // Антологія античної філософії. Москва : Олма-Пресс, 2011. 416 с.
115. *Скиба М.* Сюїта самотності // Слово Просвіти. 2002. 13 – 19 вересня.
116. *Ушкалов Л.* Моя шевченківська енциклопедія : із досвіду самопізнання. Харків – Едмонтон – Торонто : Майдан, 2014. 602 с.
117. *Филипович П.* Поезії. Київ : Рад. письменник, 1989. 196 с.
118. *Філянський М.* Поезії. Київ : Рад. письменник, 1988. 240 с.
119. *Хоменко О.* Шевченко в Петербурзі: ініціація кшатрія // Країнознавство. 2005. №1. С. 36 – 46.

120. *Шалагінов Б.* Зарубіжна література : Від античності до початку XIX ст. Київ : Вид. дім «КМ Академія», 2004. 360 с.
121. *Шевченківський словник* : У 2-х т. Т. 1. Київ : Гол. редакція УРЕ, 1976. 415 с.
122. *Шевченко Т.* Зібрання творів : У 6 т. Т. 4. Київ : Наук. думка, 2003. 600 с.
123. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У 12 т. Т. 1: Поезія 1837 – 1847. Київ : Наук. думка, 2001. 784 с.
124. *Шевченко-художник* : бібліографічний покажчик (1839 – 2012) : У 2-х т. Т. 1. Київ : ДП НВЦ «Пріоритети», 2013. 434 с.

### *До розділу 3*

125. *Аверинцев С.* Две тысячи лет с Вергилием // Аверинцев С. Поэты. Москва : Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 19 – 42.
126. *Аверинцев С.* Софія-Логос. Київ : Дух і літера, 2004. 638 с.
127. *Анакреонт.* Лірика // Давньогрецька поезії: антологія. Львів : Червона Калина, 2010. 184 с.
128. *Артеменко Л.* Дискурс митця і мистецтва в українській поезії XX століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01.Тернопіль, 2016. 22 с.
129. *Астаф'єв О.* Лірика української еміграції: еволюція стильових систем. Київ : Смолоскип, 1998. 313 с.
130. *Базилевський В.* Вертеп : Вибрані твори. Київ : Криниця, 2004. 608 с.
131. *Базилевський В.* Лук Одиссеїв : Статті, есеї, діалоги. Київ : Ярославів Вал, 2005. 656 с.
132. *Базилевський В.* Орфей. URL : <http://ukr-lit.net/bazilevskij/1368-virshi/3591-orfej.html>
133. *Барка В.* Відхід Тичини // Українське слово : хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. Т. 1. Київ : Рось, 1994. С. 542 – 550.
134. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. Москва : Худ. литература, 1975. 502 с.
135. *Безхутрий Ю. М.* Хвилювий: проблеми інтерпретації. Харків : Фоліо, 2003. 495 с.
136. *Біла А.* Український літературний авангард : пошуки, стильові напрямки. Київ : Смолоскип, 2006. 464 с.
137. *Библейская энциклопедия.* Москва : ТЕРРА, 1990. 902 с.

138. *Бондар С.* Історіософія Пантелеймона Куліша в інтерпретації В. Петрова // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Філософія. Політологія. 2005. Вип. 73 – 75. С. 12 – 13.
139. *Борецький Л.* Християнські мотиви та античні образи в поезії Юрія Клена // Класична спадщина і сучасне художнє мислення / Збірник наукових праць до 60-річчя М. І. Борецького. Дрогобич-Черкаси : Коло, 2001. С. 158 – 169.
140. *Брокгауз Ф. Ефрон И.* Малый энциклопедический словарь. Т. II, вып. 3. – Санкт-Петербург, 1909 URL : <https://ru.wikisource.org/wiki/МЭСБЕ/Культуртрегер>
141. *Будний В. Ільницький М.* Порівняльне літературознавство. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
142. *Ванеев А.* Два года в Абези. В память о Л. П. Карсавине. URL : <http://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/?t=book&num=958>
143. *Вергілій.* Буколіки. Четверта еклога // Зеров М. Твори: У 2 –х т. Т. 1 : Поезії та переклади. Київ : Дніпро, 1990. С. 199.
144. *Влизько О. Ф.* Вибране : Поезії. Київ : Дніпро, 1988. 173 с.
145. *Гальчук О.* «Не минає міт!...»: античний текст у поетичному просторі українського модернізму 1920-1930-х років. Чернівці : Книга-XXI, 2013. 551 с.
146. *Гуменюк В.* Художній світ Павла Тичини // Кримська світлиця. 2002. №47.
147. *Гете Й.-В.* Твори. Київ : Молодь, 1969. 506 с.
148. *Дзюба І.* Юрій Клен – «неокласик» чи «посткласик» // Сучасність. 2009. № 8. С. 79 – 101.
149. *Демська-Будзуляк Л.* Реконструкція літературознавчого канону: прологомени до вивчення наукової спадщини Миколи Зерова // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. 2012. №12. С. 267 – 273.
150. *Денисова Т.* Модерністська поезія (Езра Паунд, Томас Стірнз Еліот) // Історія американської літератури ХХ століття. Київ : Вид-чий дім «Києво-Могилянська академія», 2012. С. 99 – 118.
151. *Державин В.* Поезія Миколи Зерова і український класицизм // Українське слово : Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. (у 4-х кн.). Кн. перша. Київ : Рось, 1994. С. 552 – 541.
152. *Жадан С.* Філософсько-естетичні погляди Михайля Семенка : автореф. дис.... канд. філол. наук : 10.01.01. Харків, 2000. 20 с.
153. *Журба С.* Ідея «філософії серця» Г. Сковороди у збірці Павла Тичини «Замість сонетів і октав» // Літератури світу: поетика, ментальність і духовність. Вип. 3. Кривий Ріг, 2014. С. 270 – 278.
154. *Загул Д.* Поезії. Київ : Рад. письменник, 1990. 326 с.

155. *Зеров М.* Твори : У 2-х т. Т. 1 : Поезії. Переклади. Київ : Дніпро, 1990. 843 с.
156. *Зеров М.* Твори : У 2-х т. Т. 2 : Історико-літературні та літературознавчі праці. Київ : Дніпро, 1990. 601 с.
157. *Еліот Т.С.* Вергілій і християнський світ // Всесвіт. 1992. № 3 – 4. С. 139 – 143.
158. *Ігнатенко М.* Генезис сучасного художнього мислення. Київ : Наук. думка, 1986. 286 с.
159. *Іванов В.* Дионис и прадиионисийство. Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. 343 с.
160. *Кіjanовська М.* Міфотворення. URL: [poetry.uazone.net/kijanovska/](http://poetry.uazone.net/kijanovska/)
161. *Кіjanовська М.* 373. Львів : Вид-во Старого Лева, 2014. 262 с.
162. *Клименко О.* Стоїчний опір часу та матерії. URL : <http://litgazeta.com.ua/articles/stoyichnyj-opir-chasu-ta-materiyi/>
163. *Качуровський І.* Франческо Петрарка в українській поезії. Вступний нарис // Петрарка. Вибране. Мюнхен, 1982. URL : <http://kachurovskiy.ssu-poltava.org/naris.htm>.
164. *Качуровський І.* Генерика і архітектоніка : У 2 кн. Кн. 2. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 376 с.
165. *Кемпбелл Дж.* Тысячеликий человек. Москва : АСТ, 1997. 230 с.
166. *Кішко О.* Музичність як основа стильового синтезу ранньої поезії Павла Тичини (на прикладі збірки «Замість сонетів і октав». URL : [www.zahid-shid.net/index.php?rt=akt&num=4&start=4](http://www.zahid-shid.net/index.php?rt=akt&num=4&start=4)
167. *Клен Ю.* Вибране. Київ : Дніпро, 1991. 461 с.
168. *Клен Ю.* Твори : У 4-х т. Т. 1. Нью-Йорк, 1992. 286 с.
169. *Ковалів Ю.* Прокляті роки Юрія Клена // Клен Ю. Вибране. Київ : Дніпро, 1991. С. 3 – 23.
170. *Кремінь Т.* Метафорика еротизму в ліриці представників Розстріляного Відродження. URL : <http://www.maysterni.com/publication.php?id=22954>
171. *Куриціс Е.Р.* Європейська література і латинське середньовіччя. Львів : Літопис, 2007. 752 с.
172. *Куцевол О.* Художня рецепція постаті Миколи Куліша в українській поезії як засіб вивчення життєтворчості митця // Педагогічні науки. №62. С. 65 – 73. URL : <http://ps.stateuniversity.ks.ua/arkhiv-vidannya?id=28>
173. *Ласло-Куцюк М.* Велика традиція: українська класична література в порівняльному висвітленні. Бухарест : Критеріон, 1979. 288 с.
174. *Ласло-Куцюк М.* Шукання форми : Нариси з української літератури ХХ століття. Бухарест : Критеріон, 1980. 328 с.



175. *Литвиненко С.* Рецепція духовного світу героїв античних міфів у поезії Володимира Базилевського. URL : <https://www.kazedu.kz/referat/182931>
176. *Маланюк Є.* Книга спостережень. Київ : Атіка, 1995. 237 с.
177. *Маланюк Є.* Поезії. Львів : Фенікс Лтд, 1992. 686 с.
178. *Малишко А.* Поетичні твори. Літературно-критичні статті. Київ : Наук. думка, 1988. 736 с.
179. *Мельник С.* Концепція історії літератури в науковій спадщині неокласиків : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Київ, 1995. 20 с.
180. *Михайлин В.* Смешались в кучу кони, люди: о природе древнегреческих химерических существ // НЛО. 2011. №107. URL : <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/107/mi13.html>
181. *Мифы народов мира*: В 2-х т. Т. 2 : К – Я. Москва : Большая Российская энциклопедия; Дрофа, 1988. 719 с.
182. *Мовчан Р.* Український модернізм 1920-х : портрети в історичному інтер'єрі. Київ : Стилос, 2008. 541 с.
183. *Моренець В.* Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. : Україна і Польща. Київ : Основи, 2002. 327 с.
184. *Наливайко Д. С.* Про співвідношення понять «модерн», «модернізм», «авангардизм» // Слово і час. 1997. №11 – 12. С. 44 – 48.
185. *Наєнко М.* Фрагмент високого модернізму: «Замість сонетів і октав» / // Вісник Львівського університету. Серія «Філологічна». Вип. 44. Ч. II. Львів : Вид-во ЛНУ, 2008. С. 254 – 258.
186. *Наливайко Д.* Українські неокласики і класицизм // Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія» : Том. 4. Філологія. Київ : КМ «Academia», 1998. С. 3 – 12.
187. *Науменко Н.* Український «хамрійят» ХХ століття // Актуальні проблеми слов'янської філології. Київ : Освіта України, 2008. Вип. 19 : Лінгвістика і літературознавство. С. 453 – 459.
188. *Неврлий М.* Українська література 20-х років : мікропортрети в художніх стилях і напрямках. Київ : Вища шк., 1991. 269 с.
189. *Немченко І.* Шевченківські та кулішівські мотиви в творчості Є. Маланюка // Немченко І. Шевченкова офіра : статті та дослідження. К. – Херсон : Просвіта, 2008. 179 с. URL: <http://prosvita-ks.co.ua/ivan-nemchenko-shevchenkova-ofira/shevchenkivski-ta-kulishivski-motivi-v-tvorchosti-iemalanyuka>
190. *Неупокоева И.* История всемирной литературы : Проблемы системного и сравнительного анализа. Москва : Наука, 1976. 360 с.
191. *Ницше Ф.* Рождение трагедии : Или : Эллинизм и пессимизм. Москва : Академический Проект, 2007. 166 с.

192. *Овідій. Метаморфози* // Зеров М. Твори: в 2 –х т. Т. 1 : Поезії та переклади. Київ : Дніпро, 1990. С. 322.
193. *Павличко С. Поезія Томаса Стернза Еліота* // Еліот Т.С. Вибране. Київ : Дніпро, 1990. С. 3 – 25.
194. *Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського Модернізму. Івано-Франківськ : Лілея НВ, 2002. 392 с.*
195. *Райбедюк Г., Томчук О. Неокласики: естетична система та персоналії. Ізмаїл : СМІЛ, 2005. 352 с.*
196. *Рильський М. Зібрання творів : у 20-ти т. Т. 1 : Поезії 1907 – 1929; Проза 1911 – 1925. Київ : Наук. думка, 1983. 535 с.*
197. *Семенко М. Поезії. Київ : Рад. письменник, 1985. 311 с.*
198. *Сид І. «Четвертая волна» в истории цивилизации: Миф как ресурс. URL : <http://www.inache.net/mnogo/802>*
199. *Слабошпицький М. Михайло Орест. Молодший брат. URL : <http://ukrlife.org/main/evshan/25poetiv15.html>*
200. *Статкевич Л. Паратекстуальність у поезії «Великопісна середа» Томаса Стернза Еліота* // Вісник Житомирського державного університету. Вип. 48. Філологія. 2009. С. 146 – 150.
201. *Тарнавський О. Т. С. Еліот і Павло Тичина* // Всесвіт. 1990. №6. С. 130 – 138.
202. *Тичина П. Замість сонетів і октав. URL : [www.yuryzavadsky.com/tychyna/zsio.html](http://www.yuryzavadsky.com/tychyna/zsio.html)*
203. *Тичина П. Зібрання творів : У 12 т. Т. 1 : Поезії 1906 – 1934. Київ : Наук. думка, 1983. 735 с.*
204. *Титаренко Ю. Збірка «Замість сонетів і октав»: семантика і поетика : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Харків, 2007. 20 с.*
205. *Трофимук М. Творчість Вергілія – джерело літературно-теоретичних знань в Україні XVII – XVIII століть* // Записки НТШ. Праці філол. секції. 2000. Т. 239. С. 7 – 43.
206. *Ушаков Д. Толковый словарь. URL : <http://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=26483>*
207. *Хвильовий М. Думки проти течії* // Хвильовий М. Твори : У 2 т. Т. 2. Київ : Дніпро, 1991. С. 444 – 514.
208. *Цюп'як І. Поетика повістей Миколи Хвильового. Донецьк : Національний гірничий університет, 2008. 106 с.*
209. *Шалагінов Б. Зарубіжна література: від античності до початку XIX сторіччя. Київ : Вид. дім «Києво- Могилянська академія», 2004. 360 с.*
210. *Шалагінов Б. «Смерть Эмпедокла» Ф. Гельдерлина и проблема «немецкой утопии»* // Біблія і культура. Чернівці : Рута, 2005. Вип. 7. С. 256 – 267.

211. *Шелухін В.* Сковорода в Авангарді. URL : [www.ji-magazine.lviv.ua](http://www.ji-magazine.lviv.ua)
212. *Юнг К.Г.* Психологія та поезія // Слово. Знак. Дискурс : Антол. світ. літ.-критич. думки ХХ ст. Львів : Літопис, 1996. С. 91 – 108.
213. *Элиаде М.* Мифы современного мира // Элиаде М. Мифы. Сноведение. Мистерии. Москва : REFL-book, Київ : Ваклер, 1996. 288 с.
214. *Элиот Т.С.* Назначение поэзии. Статьи о литературе. Київ : AirLand, 1996. 352 с.
215. *Элиот Т.С.* «Улисс», порядок и миф // Иностранная литература. 1988. №12. С. 226 – 228.
216. *Weber A.* Kann die Harfe durch ihre Propeller schießen? Poetologische Lyrik in Amerika // Amerikanische Literatur im 20. Jahrhundert. Gottingen, 1971. p. 175–191.

## ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

---

Аверинцев, Сергій 120, 122, 127  
Агєєва, Віра 111  
Алкей 128, 133, 137, 242  
Амартол 165  
Анакреонт 128, 130, 135, 242  
Андрєєв, Леонід 30  
Андрєєв, Михайло 22  
Апдайк, Джон 172  
Аполлінер, Гійом 32  
Апулей 75  
Арендт, Ханна 25  
Аристотель 68  
Арпіно, Джованні 33  
Артамонов, Віталій 48  
Артеменко, Люділа 226  
Ар'єс, Філіпп 69  
Астаф'єв, Олександр 89, 167

Баган, Олег 182  
Багрій, Дмитро 100  
Базилевський, Володимир 204 – 224, 224 – 237, 245  
Байрон, Джордж Гордон 78. 81  
Барка, Василь 138, 142  
Баткін, Леонід 87  
Бахтін, Михайло 34, 102, 150  
Башманівський, Ігор 95  
Бєвз, Тетяна 24  
Бєзхутрій, Юрій 171  
Бєлей, Іван 86  
Бєранже, П'єр-Жан 31  
Бєхєр, Ульріх 33  
Біла, Анна 193  
Білецький, Олександр 86  
Білік, Михайло 86  
Бісмут, Роже 48, 52  
Блейк, Вільям 7  
Блох, Ернст 22 – 23, 41, 45  
Богомолєв, Сергій 81  
Боккаччє, Джєванні 50, 75  
Большаков, Леонід 103  
Бомарше 28, 239  
Борхєс, Хорхе Луїс. 20, 166  
Бочаров, Анатолій 21  
Брод, Макс 39  
Брокгауз, Фрідріх Арнольд 228  
Брох, Герман 123  
Брюхєвєцький, В'ячеслав 95

Будний, Василь 157  
Бурже, Поль 48  
Булгаков, Михайло 33, 41 – 47, 240  
Буреніна-Петрова, Ольга 34  
Бячкова, Валентина 51

Вагнер, Ричард 148  
Вайлд, Оскар 77 -78, 188  
Валері, Поль 123  
Ванєєв, Анатолій 163  
Вашкевич, Олександр 102  
Вебер, Альфред (Weber) 225  
Веліковський, Самарій 24, 31  
Веллс, Герберт 76 -85, 241  
Вергілій 118, 119 – 127, 179, 197, 211, 242  
Верлен, Поль 198 – 200  
Віаль, Андре 72  
Вінкельман, Йоганн 168  
Влизько, Олекса 174 – 176, 182, 184  
Волошин, Орислава 111  
Вольтер 27, 50, 239  
Вонсборо, Девід 162  
Вулф, Томас. 20, 34  
Вульфович, Тамара 48

Гайзинга, Йоган 34  
Галайчук, Ярослава 103 – 104, 107  
Галушко, Максим 111  
Гальчук, Оксана 204, 208  
Гарді, Томас 7 – 24, 51, 238  
Гаскелл, Елізабет 51  
Геллер, Герман 48  
Гельдерлін, Фрідріх 198  
Геккер, Теодор 124  
Генералюк, Леся 103, 105  
Геракліт 219  
Гессе, Герман 38 – 47, 239  
Гете, Йоганн Вольфганг 7, 27, 41, 50, 164  
Гетьман, Світлана 108 –110  
Гижий, Володимир 8  
Гесіод 65, 211  
Гоголь, Микола 73, 78  
Голосовкер, Яків 166  
Гомер 124, 163, 180 – 181, 186, 211, 214  
Горацій 128, 155, 211, 214  
Гордієнко, Ольга 8, 18  
Гордійченко, Володимир 103  
Готорн, Натаніель 50  
Гофман, Ернест Тєодор Амадей 78  
Грабович, Григорій 86, 111, 140  
Градовський, Анатолій 48, 111

Грандель, Фрідріх 28  
Гресько, Мирослав 48  
Грибанов, Борис 8  
Гуменна, Віра 64  
Гуменюк, Віктор 139  
Гурдуз, Андрій 8, 13  
Гюго, Віктор 29 – 30, 51, 141, 239

Давидов, Юрій 72  
Далі, Сальвадор 35  
Данилін, Юрій 48, 64  
Данін, Даниїл 162  
Данте Аліг'єрі 7, 119 – 127, 164, 242  
Дараган, Юрій 230  
Дейнеко, Іван 8, 17  
Делазарі, Іван 8, 22  
Демокрит 68  
Демська-Будзуляк, Леся 114  
Денисова, Тамара 8, 12, 111, 114  
Денисюк, Іван 48  
Державин, Володимир 178  
Дефо, Даніель 20, 102, 108 – 109  
Дзюба, Іван 86, 103, 184  
Дідро 27, 239  
Діккенс, Чарльз 51, 78  
Діоген 102 – 110, 209  
Дойл, Артур Конан 77  
Долинін, Олександр 81  
Доманицький, Василь 99  
Донн, Джон 113  
Драгоманов, Михайло 229  
Драй-Хмара, Михайло 178 – 182, 183  
Дрозд, Володимир 7, 9  
Дроздовський, Дмитро 10  
Дугіна, Ірина 34  
Дяконова, Ніна 79  
Дюма, Олександр 51

Евріпід 94, 227  
Еліаде, Мірча 8, 77  
Еліот, Томас Стернз 96, 111 – 127, 157, 194, 196, 210, 242  
Еме, Марсель 33  
Епікур 68  
Епштейн, Михайло 8, 9, 47  
Есхіл 94, 144, 211  
Ефрон, Ілля 228

Євніна, Олена 48, 64  
Євшан, Микола 97 – 101  
Єрофєєв, Віктор 48, 64  
Єфремов, Сергій 98

Заболотська, Ольга 8, 15, 44  
Забужко, Оксана 86  
Загул, Дмитро 151 – 153, 176, 182 – 183, 243  
Затонський, Дмитро 37  
Зверев, Анатолій 8  
Зелінський, Фадей (Тадей) 122  
Земськов, Валерій 8  
Зеров, Микола 95 – 102, 111 – 127, 129, 134 – 135, 138, 140, 152 – 157, 166 – 168, 177 – 183, 188, 192, 213, 224 – 237, 242 – 243, 245  
Зошенко, Михайло 41

Жадан, Сергій 203  
Жолковський, Олександр 76  
Жуковський, Василь 99

Ігнатенко, Микола 217  
Івашкевич, Ярослав 33, 36  
Іванов, Всеволод 222  
Ільїн, Володимир 112  
Ільницький, Микола 157

Кагарлицький, Юрій 80  
Камю, Альбер 208  
Кардуччі, Джозуе 123  
Карманський, Петро 144  
Карпант'єр, Алехо 20, 24  
Карсавін, Лев 162  
Катулл 128, 185 – 186, 215  
Кафка, Франц 36 – 47, 240  
Качуровський, Ігор 132, 225  
Кемпбелл, Джозеф 8, 33, 174  
Кіплінг, Редьярд 76 – 85, 241  
Кішко, Олена 139, 145  
Кіяновська, Маріанна 204 – 224  
Клен, Юрій (Бургардт Освальд) 153, 156, 179 – 182, 183 – 193, 244  
Климець, Ірина 48, 64  
Клодель, Поль 123  
Клочек, Григорій 139  
Ковалів, Юрій 140, 183,  
Козимирська, Тетяна 111  
Козлов, Олександр 76, 111  
Колесса, Олександр 99  
Коллінз, Вілкі 51  
Конрад, Джозеф 77  
Коперник, Ніколай 26  
Костенко, Наталія 139  
Костомаров, Микола 98  
Котляревський, Іван 96, 121  
Кофман, Андрій 8, 11  
Кремінь, Тарас 131  
Куліш, Пантелеймон 97, 114, 118, 224 – 237, 245 – 246

Купрін, Олександр 79 – 80, 84  
Курій, Сергій 80  
Курціус, Ернст Роберт 119, 122  
Кутейщикова, Віра 20  
Куцевол, Ольга 225

Лавріненко, Юрій 34  
Лакшин, Володимир 41  
Ласло-Куцок, Магдалина 149, 185  
Лафарг, Поль 48  
Левицький, Модест 191  
Ленський, Борис 41  
Лермонтов, Михайло 99  
Лівицька, Олена 111  
Лозенко, Вікторія 84  
Лозовецький, Володимир 48, 64  
Лонг 49  
Лосєв, Олексій 196  
Лотман, Юрій 8, 21, 34  
Лукрецій Кар 7, 68, 72

Маланюк, Євген 91 – 94, 151 – 153, 210, 216, 224 – 237, 243, 245  
Майстренко, Мирослава 86, 103  
Малишко, Андрій 169 – 170, 243  
Манн, Томас 33, 119  
Маркес, Габріель Гарсія 7 – 24, 45 – 47, 238, 240  
Маслоу, Абрахам 64  
Матвієнко, Світлана 111  
Матвійшин, Володимир 48, 64  
Матісс, Анрі 35  
Мегела, Іван 40  
Мей, Ролло 64 – 65  
Мелетинський, Єлизар 8, 11  
Мельник, Світлана 95, 101, 113  
Мельникова, Руслана 64  
Менендр 49  
Метерлінк, Морріс 212  
Мільтон, Джон 7, 26, 113, 239  
Міцкевич, Адам 99  
Миколайчук, Аліса 8, 10, 19  
Микитенко, Юрій 86  
Михайлін, Вадим 161  
Михальська, Ніна 8  
Мовчан, Раїса 195  
Мойсеїв, Ігор 103  
Моклиця, Марія 139  
Мопассан, де Гі 47 – 76, 240 – 241  
Моренець, Володимир 173, 193  
Моруа, Андре 30  
Мосендз, Леонід 191  
Муравецька, Ярослава 68



Наєнко, Михайло 139 – 141  
Наливайко, Дмитро 112, 194 – 195  
Науменко, Наталія 134  
Наумова, Надія 103  
Неборак, Віктор 140  
Неврлий, Микола 139  
Нев'ярович, Наталія 8  
Немченко, Іван 231  
Неупокоева, Ірина 142  
Ніцше, Фрідріх 82, 83, 130, 133, 168  
Новаліс 198  
Новицький, Михайло 98  
Новиченко, Леонід 127, 140

Овідій 88, 118, 128, 155, 164, 197, 211, 214, 222  
Овсійчук, Володимир 103  
Омельчук, Олеся 91  
Орест, Михайло 112, 117  
Ортега-і-Гассет, Хосе 118  
Осповат, Лев 20  
Осьмачка, Тодось 230  
Остін, Джейн 51

Павличко, Дмитро 101  
Павличко, Соломія 97, 117  
Павлова, Тетяна 27  
Паламарчук, Глафіра 103  
Паунд, Езра 124  
Пашиніна, Дар'я 8  
Пашенко, Вадим 52  
Пеленський, Євген Юлій 86, 88  
Перевезенцев, Сергій 106  
Перетц, Володимир 98, 124  
Петрарка, Франческо 122, 132  
Петров, Віктор 99, 228 – 229  
Півоев, Василь 8  
Піндар 164, 211  
Платон 68 – 69, 211  
Плотін 211  
Плужник, Євген 207  
Плутарх 227  
По, Едгар Аллан 76, 78  
Подгасцька, Ірина 53  
Поліщук, Ярослав 35, 77, 170 – 171, 195  
Проперцій 128  
Пушкін, Олександр 99

Рабле, Франсуа 50  
Раздьяконова, Катерина 23  
Райбедюк, Галина 95, 127 – 128

Рембо, Артур 31, 239  
Рассел, Ерік Френк 34  
Рильський, Максим 127 – 138, 155 – 156, 166 – 168, 178 – 183, 215, 243  
Рільке, Райнер Марія 32, 239  
Роллан, Ромен 29  
Рудницький, Михайло 39  
Руссо, Жан-Жак 27, 239

Салем, Жан 67  
Самарін, Роман 27  
Сапфо 128, 130, 242  
Семенко, Михайль 193 – 204, 207, 244  
Ситник, Олена 8  
Сід, Ігор. 161  
Скиба, Микола 104  
Сковорода, Григорій 89, 118, 143 – 144, 242  
Слабошпицький, Михайло 112  
Слободнюк, Олена 82  
Соколов, Борис 41  
Соколовська, Жанна 48 – 49, 56 – 57  
Соловей, Елеонора 111  
Сократ 143, 179, 220  
Сосюра, Володимир 169, 215  
Софокл 94, 144, 164, 227  
Старицький, Михайло 114  
Статкевич, Лілія 111, 126  
Стесіхор 144  
Стівенсон, Роберт Луїс 76 – 85, 241  
Стус, Василь 140  
Сулима, Микола 95

Тарнавський, Остап 111, 120, 143, 147  
Тельнюк, Станіслав 140  
Тертерян, Інна 8  
Теренцій 49  
Тітаренко, Юлія 139 – 141, 146  
Твен, Марк 78  
Тичина, Павло 118, 120, 138 – 150, 151, 154 – 156, 213, 215, 230, 242 – 243  
Ткачук, Микола 48, 64  
Толмачов, Василь 8  
Томчук, Олег 95, 127 – 128  
Топер, Павло 62  
Тоффлер, Елвін 160  
Тощенко, Жан 162  
Трофимук, Мирослав 121

Уваров, Михайло 65  
Українка, Леся 114, 144  
Урнов, Михайло 8  
Успенський, Борис 21

Ушаков, Дмитро 228  
Ушкалов, Леонід 25, 106

**Ф**ашенко, Василь 48  
Федькович, Юрій 114  
Фет, Опанас 98  
Филипович, Павло 86, 90 – 91, 178 – 183, 213  
Філдінг, Генрі 50, 75  
Філянський, Микола 88 – 89  
Флобер, Густав 52  
Фолкнер, Вільям 7 – 24, 42 – 47, 238 – 240  
Фрай, Нортроп 35  
Франко, Іван 48, 99  
Фройд (Фрейд), Зигмунд 18 -19, 52, 161  
Фрейденберг, Ольга 34, 201

Хайдеггер (Гайдеггер), Мартін 72  
Хвильовий, Микола 170, 234, 244  
Хемінгуей, Ернест 20

**Ц**юп'як, Ірина 171

**Ч**еремшина, Марко 114  
Чернишова, Тетяна 86  
Чехов, Антон 49  
Чижевський, Дмитро 173  
Чумак, Галина 111

**Ш**алагінов, Борис 14, 102, 197  
Шаховський, Семен 139  
Шатт (Shutt N.J.), Н. Дж. 51  
Шевченко, Тарас 86 – 110, 136, 236 – 237, 241 – 242, 246  
Шевчук, Валерій 7  
Шекспір, Вільям 20, 50, 164, 194  
Шеллі, Мері 78  
Шелухін, Володимир 139 – 140, 141  
Шерех (Шевельов), Юрій 86, 123, 162, 209  
Шиллер, Фрідріх. 28, 198  
Шопенгауер, Артур 67 – 68, 72  
Шоу, Бернард 194  
Штейнер, Євген 162

**Щ**епкін, Михайло. 102  
Щоголів, Яків 114

**Ю**нг, Карл-Густав 149

**Я**новський, Юрій 169  
Ясперс, Карл 48  
Яцків, Наталія 48, 64, 70

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Оксана Василівна ГАЛЬЧУК

# ТЕКСТИ ПО КОЛУ: ПІЗНАТИ СЕБЕ В ІНШОМУ

МОНОГРАФІЯ

*Друкується в авторській редакції*

Підписано до друку 30.01.2019. Формат 60х84 1/16.  
Друк лазерний. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.  
Умовн. друк. арк. 16,5. Тираж 300 прим.

ТОВ «Центр учбової літератури»  
вул. Лаврська, 20 м. Київ

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру  
видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції  
ДК № 2458 від 30.03.2006 р.